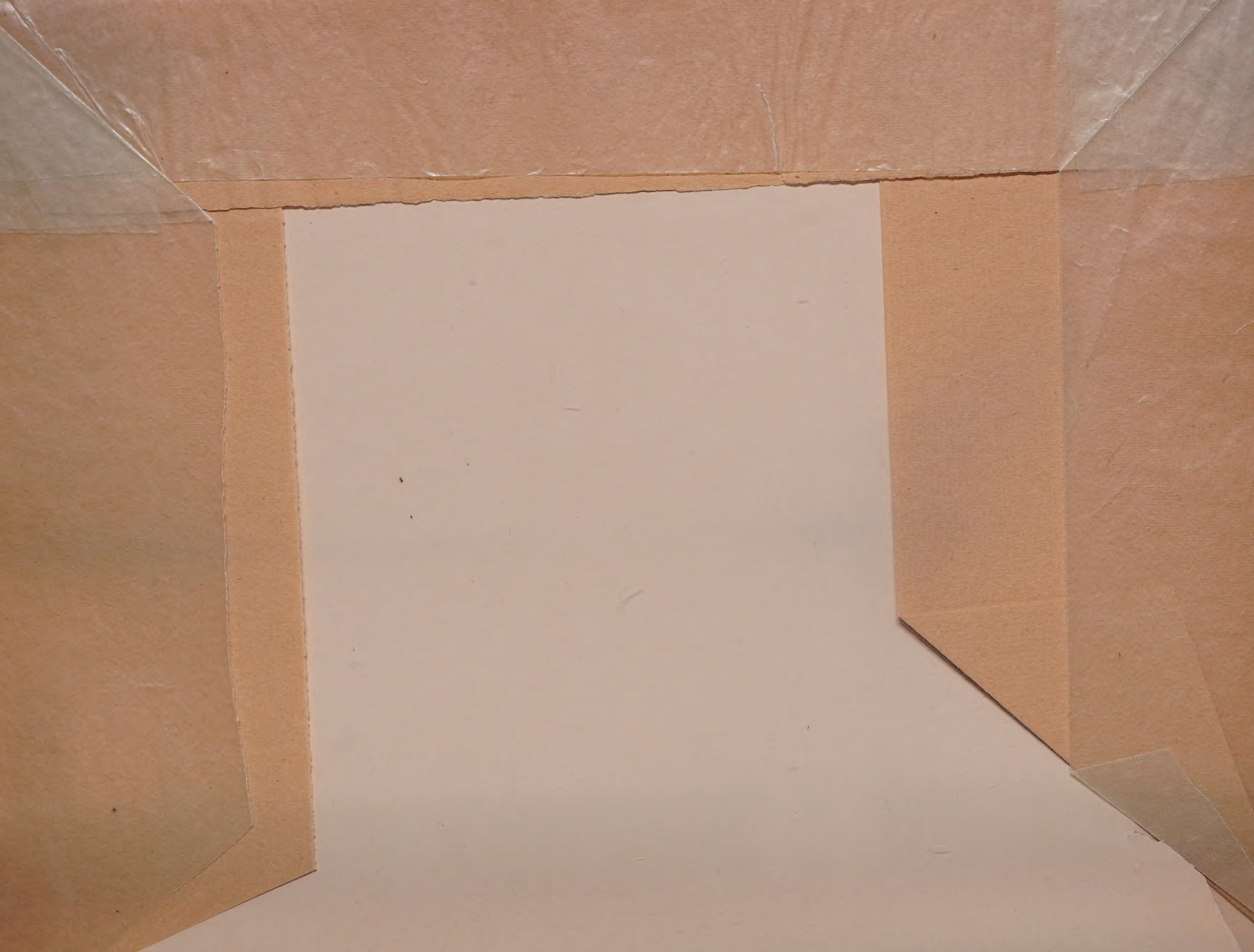
ANDRÉ LEVINSON

LA DANSE D'AUJOURD'HUI

400 PHOTOGRAPHIES

Editions
Duchartre et Van Buggenhoudt
15, Rue Ernest Cresson
Paris XIV



LA DANSE
D'AUJOURD'HUI

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

VIE DE NOVERRE, précédant les *Lettres sur la danse et sur les ballets.* — Éd. Duchartre et Van Buggenhoudt. 1 volume.

LA DANSE AU THÉATRE. — Éd. Bloud et Gay. 1 volume.

HISTOIRE DE LÉON BAKST. — Éd. Henry Reynaud. 1 volume (épuisé).

L'ŒUVRE DE BAKST POUR LA BELLE AU BOIS DORMANT. — Éd. de Brunoff. 1 volume.

PAUL VALÉRY, PHILOSOPHE DE LA DANSE. — Éd. de la Tour d'Ivoire. 1 cahier.

UNE POÉTIQUE DU FILM, dans le recueil *L'Art Cinématographique.* — Éd. Félix Alcan.

CROISIÈRES, études sur des écrivains étrangers, avec préface de Paul Valéry. — Éd. de La Renaissance. 1 volume.

LA ARGENTINA. Essai sur la danse espagnole. — Éd. des *Chroniques du jour.* 1 volume (épuisé).

MARIE TAGLIONI (1804-1884). — Éd. Félix Alcan. 1 volume.

MEISTER DES BALLETS. — Éd. Muller, Potsdam. 1 volume.

Pour paraître :

LE BALLET ROMANTIQUE. — Éd. du Trianon. 1 album.

FIGURES AMÉRICAINES. 16 études. — Éd. Victor Attinger. 1 volume.

ANDRÉ LEVINSON

LA DANSE
D'AUJOURD'HUI

ETUDES — NOTES
PORTRAITS

JUSTIFICATION DU TIRAGE :

Il a été tiré du présent ouvrage achevé d'imprimer le quatre décembre mil neuf cent vingt-neuf pour le texte et l'illustration sur les presses de l'Imprimerie F. Van Buggenhoudt, S. A., à Bruxelles, dix exemplaires sur papier du Japon, numérotés de un à dix, soixante-quinze exemplaires sur papier de Hollande Pannekoek, numérotés de onze à quatre-vingt-cinq et des exemplaires sur papier de Hendon mat.

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés en tous pays.
Copyright 1929 by Editions Duchartre et Van Buggenhoudt, Paris

A ma femme.

Tchernicheva et Doubrovska dans "Apollon" (Photo Lipnitzki)

AVANT-PROPOS

Les Hoffmann girls
(Photo Waléry)

A aucune époque la danse théâtrale n'a connu une vogue telle que de nos jours. Jamais son essor n'a été plus tumultueux, mais aussi plus confus. Les formes traditionnelles évoluent, les tendances opposées s'affrontent. D'un prodigieux élan, la danse envahit les autres genres de spectacles : la revue de music-hall et l'opérette. Elle subit, à son tour, de multiples influences, et, tout d'abord, celle du sport moderne. Un mouvement double et contradictoire entraîne le ballet d'opéra dans des directions divergentes; nous assistons, d'une part, à un renouveau de l'esprit classique et à une renaissance de la danse d'école, de l'autre, aux recherches les plus aventureuses d'une nouveauté dont les « Ballets Russes », coupés de leur base nationale, donnent l'exemple souvent déconcertant. Si l'effort en faveur d'une danse « libre » ou « plastique », auquel Isadora Duncan a donné l'impulsion et Dalcroze une base rythmique, s'est souvent montré stérile au théâtre, il a suscité, dans certains pays, d'innombrables initiatives et de vastes organisations. En Allemagne des « chœurs de mouvement » groupent des foules ferventes. En même temps, de nombreux bataillons de « girls » anglo-saxonnes viennent évincer, grâce à leur discipline automatique et leur culture sportive, les corps de ballets d'antan. A son tour, leur style collectif, uniforme, anonyme, se voit menacé par l'invasion de l'exotisme afro-américain.

Le triomphe du jazz a pour corollaire le succès des « steps » nègres qui puisent leur frénésie joyeuse et sensuelle aux sources de la barbarie primitive. En même temps, les contrées les plus lointaines, les civilisations les plus antiques nous révèlent leurs

secrets. Le ballet cambodgien nous enseigne les rites de la chorégraphie khmère. Des chercheurs européens consultent et restituent la saltation de l'Inde ou de l'Extrême-Orient. Mais, comme pour parer au déclin de l'Occident, le folklore ibérique vient, une fois de plus, féconder la danse théâtrale. On voit renaître le ballet espagnol ! Cette énumération sommaire des forces qui se disputent la primauté chorégraphique suffit à démontrer à quel point multiple est la splendeur de la danse d'aujourd'hui, combien ses caractères sont divers et ses formes composites. Nulle activité n'exprime d'une façon plus immédiate ni plus palpable la manière d'être d'une époque, l'état d'une civilisation ou l'originalité d'une race. « Dis-moi comment tu danses, et je te dirai qui tu es ! » Mais nulle expression d'art n'échappe plus aisément à l'investigation ni ne brave plus obstinément l'analyse que le mouvement de danse, fugitif entre tous, écriture qui, aussitôt tracée, s'efface et qu'aucun vocabulaire ne parvient à fixer.

Nous affrontons ces difficultés sans nous les dissimuler. Placé au centre de l'actualité, mêlé aux luttes d'idées qui se livrent autour des diverses conceptions de la danse, nous ne saurions prétendre faire œuvre d'historien. Le recul, indispensable à toute synthèse, nous manque. Notre seule ambition est de préparer la voie à l'historien futur en retenant et fixant dans la mesure de nos moyens les aspects momentanés d'une activité aussi éphémère. Nous n'hésitons pas à sacrifier l'unité systématique de cet ouvrage, qui ne pourrait être qu'artificielle, à sa plénitude. Si chaque partie ou chapitre cherche à résumer l'essentiel d'une question ou à ébaucher le tableau d'ensemble d'un style ou d'un genre, nous y avons joint des notes sur des épisodes isolés ou des portraits de personnalités qui, n'ayant pas encore trouvé leur place dans le corps de ces vues générales, y ajoutent d'instructives nuances. D'autre part, nous nous sommes strictement tenu à l'examen des faits que nous avons eu la chance d'étudier par nous-même, sans recourir à des sources littéraires. Sans doute n'avons-nous pas tout vu, et les lacunes de notre rapport sur l'état de la danse contemporaine sont-elles considérables. Des choses vues, nous nous sommes appliqué à tirer un enseignement. Nous allons de notre plein gré au-devant des jugements qui relèveront ce que cet ouvrage peut avoir de fragmentaire, car, mieux construit, il eût été forcément moins complet. Ce n'est pas le bilan d'une époque révolue qu'il s'agit, pour nous, d'établir, mais d'élucider, autant que possible, l'être et, surtout, le devenir *d'un art en constante transformation et dont, à travers les formes, nous cherchons à pénétrer l'esprit.*

Presque toute interprétation de la danse par les arts du dessin impliquant

une transposition, voire une déformation, nous usons exclusivement du document photographique, témoignage relativement objectif, pour illustrer le texte de l'ouvrage. L'écrit et l'image s'éclairciront réciproquement. La danse est un art visuel; elle est aussi le premier des arts cinématiques; aussi demanderons-nous autant que possible à l'instantané et, dans certains cas, au cinéma, des clichés de mouvements, « pas » et « temps » de danse. Cette méthode nous permettra de rendre cet essai plus concret et plus explicite. On trouvera mentionnés dans les légendes des illustrations les noms des studios et des artistes-photographes auxquels nos clichés sont dus. Si nous croyons avoir pertinemment illustré la plupart des chapitres, le lecteur relèvera, néanmoins, dans notre plan, certaines lacunes que nous n'aurons pu éviter. Parfois, les documents nous manquaient; d'autres ne satisfaisaient pas à nos exigences. Nous voulions moins réunir les portraits de danseurs réputés que donner une idée de ce que peut être leur exécution. Aussi avons-nous souvent donné la préférence à des artistes relativement obscurs, mais pris dans un mouvement caractéristique ou dans une attitude éloquente, plutôt qu'à des images montrant des « étoiles » dans des poses conventionnelles et figées. Nous espérions ainsi cerner de plus près l'objet de notre travail qui est une explication de la danse d'aujourd'hui.

André LEVINSON.

Paris, 1er mai 1929.

Nijinsky
(Photo Druet)

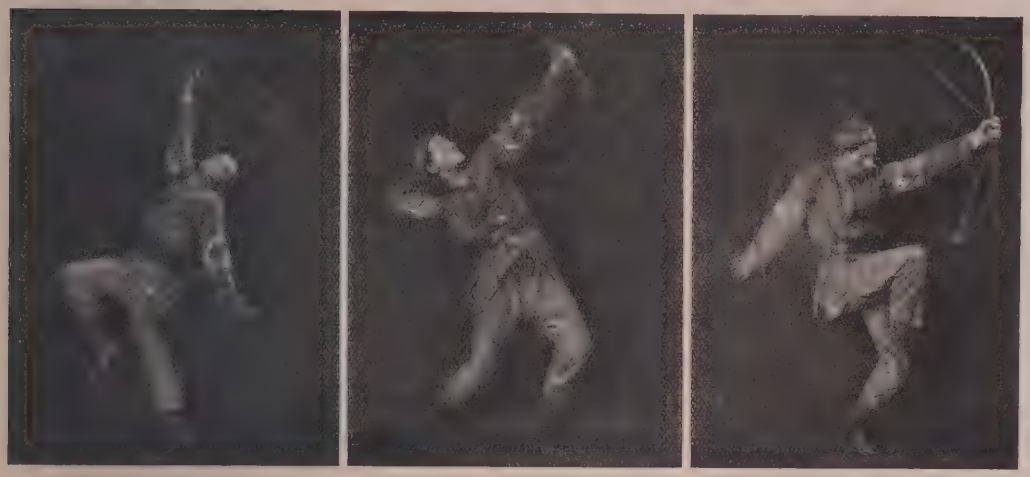
LE CYCLE RUSSE

GRANDEUR ET DÉCADENCE DES " BALLETS RUSSES ". — STRAVINSKY ET LA DANSE THÉATRALE. — BORIS ROMANOFF ET LES " BALLETS ROMANTIQUES ". — QUATRE ÉTOILES. — ANNA PAVLOVA ET LA LÉGENDE DU CYGNE.

Doubrovska dans "L'Oiseau de feu" (Photo Lipnitzki)

Karsavina et Massine dans " La Boutique fantasque " (Film X)

GRANDEUR ET DÉCADENCE
DES « BALLETS RUSSES »



Voïzikovsky dans les " Danses du Prince Igor " (Photo Choumoff)

I

Le Cycle Russe

Il y a vingt ans, la victorieuse invasion des premiers « Ballets Russes » bouleversait le public, surprenait la critique et ramenait brusquement l'opinion au culte de la danse théâtrale. Les élites de l'Occident, déjà émues par le message d'Isadora Duncan, firent fête aux conquérants slaves. Depuis l'avènement, vers 1830, du ballet romantique, l'art saltatoire ne connut plus de pareille fièvre. La création, en 1909, de *Shéhérazade*, fut une date décisive dans l'histoire du théâtre contemporain, voire dans celle du goût en général, car l'influence en traversa la rampe et domina le décor de la vie. De nombreux ouvrages contiennent l'historique de ces triomphes. Comme de droit, les peintres ont, dans ces panégyriques, le pas sur les musiciens, qui, à leur tour, relèguent au dernier plan les danseurs. Les maquettes de Léon Bakst et de ses émules sont les véritables monuments de cette période. En reconstituant l'unité visuelle du spectacle, ce magnifique artiste fascina les esprits. Il incorpora au décor non seulement le costume, mais le mouvement de danse. Le style chorégraphique de *Shéhérazade*, réglé par Michel Fokine, celui de *l'Après-midi d'un faune*, mis en scène par Nijinsky, sont implicitement contenus dans les dessins de Bakst, qui en préfigurent les caractères essentiels.

L'ère de " Shéhérazade „

L'élément pictural y primait le principe plastique. L'inspiration décorative du peintre puisait aux sources de l'Orient légendaire, somptueux et sensuel, de la Grèce archaïque, grandiose, polychrome et féroce. Avec un éclectisme exalté par son puissant tempérament, il transposa, en vue de l'effet théâtral, les données des arts du dessin. C'est sous le signe de l'exotisme que les « Ballets Russes » l'emportèrent. A peine une voix discordante s'éleva en ce moment : celle d'un Gordon Craig, dressé contre les « plagiaires russes », qui, méconnaissant, selon lui, les lois primordiales du théâtre, le paraient des dépouilles des autres arts.

Vingt ans après

Vingt ans après, nous voyons les « Ballets Russes » poursuivre leur œuvre. Leur prestige est sans doute ébranlé, leur rayonnement de plus en plus étroitement circonscrit. On prend l'habitude d'opposer la splendeur des anciens ballets, ceux d'avant-guerre, aux misères des nouveaux. Mais dès qu'une reprise d'un de ces ouvrages tant regrettés s'effectue, on s'aperçoit avec stupeur que le charme est rompu. Ce qui fut une révélation qui renouvela la sensibilité de toute une génération, nous apparaît désormais singulièrement caduc et vétuste. Comment ne pas concevoir de doutes sur la valeur intrinsèque d'un genre qui pâtit à un tel point des outrages du temps ? En méditant sur les causes de la grandeur et de la décadence des « Ballets Russes », nous en venons à douter de cette grandeur. N'y avait-il pas, à sa base, une erreur fondamentale, une substitution de termes, un principe délétère qui en sapait l'avenir ? Dès les premiers succès, l'auteur de ce livre dénonçait, en dépit de l'engouement général, les dangers que cachait cette flamboyante efflorescence. Les « Ballets Russes » couvraient de gloire le théâtre de leur pays, mais ils dénaturaient la tradition dont ils étaient sortis. Ils gagnaient à la danse un public enthousiaste, mais, arbitrairement, ils méconnaissaient le génie propre de la danse. Dès le début, nous redoutions les conséquences de cette victoire de Pyrrhus. Car, lors même de l'apothéose du sublime Nijinsky, le ver était dans le fruit. M. de Diaghilev, chef formidable et souple, véritable stratège byzantin, conduisit sa troupe à une suprématie bientôt mondiale. Cela n'empêche que la situation faite, par lui, à la danse était de tous points fausse.

Les ballets russes et la danse

La danse comme telle, élément auxiliaire, voire accessoire du spectacle, se pliait aux exigences des autres modes d'expression, en servant de

Nijinsky

Michel Fokine dans "Carnaval" (Photos Druet)

prétexte au faste des décors ou à l'essor de la musique. Ravalée à l'état d'un art appliqué, elle se trouva, en outre, amalgamée à la mime par une confusion délibérée. Elle faisait les frais de ces manifestations dont elle était la dernière à bénéficier. Dans la féerie des « Ballets Russes », elle jouait le rôle effacé d'une Cendrillon. Aussi est-ce en vain qu'on cherchera ici

l'histoire détaillée de ces « Saisons Russes » ambulantes que Serge de Diaghilev conduisit depuis 1908, de Paris à Barcelone, et de Berlin à Rome. Tout en tenant compte des origines, notre étude principale se borne à un « état » de la danse d'aujourd'hui, soit, par extension, du dernier lustre. Il importe, toutefois, de préciser que l'activité féconde, dont Michel Fokine fut l'âme, est beaucoup plus un chapitre de l'histoire du théâtre occidental qu'une époque de la danse russe. Les triomphes mémorables et efficaces de ces « Saisons » se situent, nous l'avons dit, en marge de la tradition nationale. C'est là une constatation ; c'est aussi une appréciation. Personne n'a servi et personne n'a trahi le ballet russe comme l'a fait Serge de Diaghilev. Il en a abâtardi le style, en en faisant un art d'exportation. La plupart des ouvrages de Michel Fokine ne se sont introduits sur la scène impériale que par répercussion de leur succès à l'étranger. Pétersbourg ignore encore *Shéhérazade* et n'a connu *Petrouchka*, chef-d'œuvre incontestable de la pantomime en musique, que dix ans après Paris. Or, malgré l'enthousiasme d'une nombreuse presse, l'apport de Fokine n'a jamais été véritablement assimilé par le théâtre de danse russe. L'étoile qui aura dansé *Carnaval* ou *Cléopâtre* n'est et ne se croit rien jusqu'au jour où elle aura été *Esméralda* d'après Perrot ou la *Bayadère* de Petipa. C'est que l'image que donna Diaghilev du ballet russe avait été, nous l'avons dit, fictive, forcée, bariolée d'un exotisme factice. Aussi avons-nous dû écrire jadis un livre russe pour renseigner les Russes de Russie, qui les ignoraient dans leur presque totalité, sur ces « Ballets Russes » qui subjuguaient l'univers. Dans cet ouvrage, nous nous attaquions ouvertement aux fauteurs de ces triomphes meurtriers pour l'esprit du genre. J'ai d'autant moins à refaire l'histoire de ces tentatives qu'elle a été faite maintes fois, et d'une façon assez complète. L'authentique visage du ballet russe s'en trouve obscurci.

La tradition russe

En Europe, la saisissante nouveauté des Saisons Russes éblouit les uns, comme de raison, et aveugla les autres. On se méprit singulièrement, en France, sur le véritable sens de ce succès inouï. On a été mystifié — avec quel génie ! — sur les caractères essentiels et authentiques du théâtre de danse russe. La formation de la troupe de M. de Diaghilev fut, en effet, une sécession ; ses croyances théâtrales ont été un schisme qui sapait les bases séculaires de l'école russe.

M. de Diaghilev asservit le danseur à la dictature orgueilleuse du peintre de décors ; il donna à l'élément musical le pas sur l'inspiration chorégraphique en adaptant d'autorité à la scène des œuvres de concert se suffisant à elles-mêmes ; il plia la danse à l'imitation forcée

Nijinsky et Karsavina dans le "Spectre de la Rose" (Photo Roosen)

des modes de figuration picturale ou des conventions plastiques, la condamna à n'être plus que le pastiche d'une lécythe attique ou bien d'une miniature persane ; il la lança dans un tour du monde en quatre-vingts ballets. Il donna à chaque pas une émotion dramatique pour mobile. Il fit râler et se pâmer la danse en un spasme érotique : ce sont autant de crimes de lèse-Terpsichore!

L'erreur de M. de Diaghilev

Cependant il y eut triomphe, et Paris ne s'est pas trompé en adoptant ses glorieux intrus. Car, à travers le pittoresque des sites orientaux, les paroxysmes sensuels et le bric-à-brac ethnographique, transparaissaient l'art souverain des danseurs, la vertu magique de l'Ecole. Tous ces nègres convulsés par la frénésie charnelle, vautrés sur les coussins de soie orange, ces Polovtsiens tournoyant en pirouettes folles, ces sportives en chandail blanc, sautillant les genoux en dedans et pointe contre pointe, ces Slaves primitifs « tapant » les accents du *Sacre* selon le rite dalcrozien, étaient avant et par-dessus tout des danseurs classiques. Tous, ils ressortissaient à la danse française d'expression russe, transplantée dans le plus fertile des terrains par le génie d'un Didelot, d'un Perrot, d'un Saint-Léon, d'un Marius Petipa, saturée de sève slave, amplifiée par l'envergure immense des danseurs de la steppe, augmentée de toute une sensibilité spontanée, suave ou farouche, mais toujours fidèle à l'esprit qui la suscita. Ces femmes séraphiques ou violentes, ces jeunes hommes superbes étaient pétris par l'exercice, admirablement placés, ouverts, allongés, assouplis par la discipline professionnelle.

Exotisme et classicisme

Dans les plus équivoques audaces du maître de ballet, l'esprit classique est dissimulé, tel le saint Alexis de la « Légende dorée » qui gît, mendiant toléré, sous l'escalier de la riche maison paternelle et que l'on ne reconnaîtra que sur son lit de mort. M. de Diaghilev parut, d'ailleurs, par la reconstitution de la *Belle au Bois dormant*, de Tchaïkovsky-Petipa, à Londres, d'abord, puis, sous une forme tronquée, à Paris, faire amende honorable. Nous avons pu croire un instant que cet homme puissant s'instituera le gardien de la plus pure des gloires russes, menacées par le bouleversement politique de sa patrie. Erreur ! Cet aliment pur et non adultéré ne pouvait satisfaire que pour un instant le palais fatigué par les épices et les drogues. Le « classique » n'a été pour M. de Diaghilev qu'un exotisme de plus ; car dans la mise en scène des *Noces*, le démon pervers de la déformation, la manie de l'excentricité, ne tardent pas à avoir raison de cette velléité de redressement salutaire. Une fois de plus, au lieu de servir la danse, on préféra s'en servir. De *Cléopâtre* à l'*Ode*, à travers vingt ans de variations, il n'en a pas été autrement.

La danse asservie

On sait combien complexe a été, depuis l'armistice, l'évolution des « Ballets Russes » qui renoncèrent à la truculence de leurs « Orientales » et à

l'érudition archéologique en faveur de la spontanéité des baïles gitanes, subirent, tour à tour, l'influence du cubisme et des « six » en matière musicale, collaborèrent avec Cocteau et cumulèrent Maurice Utrillo avec les surréalistes, imitèrent le music-hall, s'inspirèrent des sports. Ils

De gauche à droite Nijinsky, Karsavina et Volinine (Photos Roosen et Sobol)

ne négligèrent aucune actualité, furent de tous les derniers bateaux et en montèrent plusieurs ; ils touchèrent à tout, embrouillèrent tout.

Mais toujours ils allaient chercher leur inspiration *en dehors* de la danse, prise en soi. Toujours — et c'est le vice initial de leur esthétique — ils la déforment, la torturent, l'adaptent à l'expression de quelque chose d'autre qui lui est étranger. Jamais elle ne s'épanouit librement, indépendamment de tout pastiche et de toute parodie, « acte pur des métamorphoses », comme eût dit M. Paul Valéry.

Nous croyons avoir formulé notre principale objection contre la manière de voir et la façon d'agir des Ballets Russes à toutes les époques successives de leur triomphe et de leur déclin. En frustrant la danse de son autonomie et en l'incorporant à un spectacle ingénieux, mais composite, hybride, inorganique, les dirigeants de la célèbre troupe l'ont vouée au caprice du jour et aboli la continuité d'une culture chorégra-

phique qui est une des expressions suprêmes du génie occidental. Ayant constitué ainsi un théâtre ambulant d'application et d'expériences, M. de Diaghilev s'est plu à maintes reprises à donner la retentissante publicité du spectacle à des œuvres symphoniques ou vocales qui, par leur caractère, ne comportaient pas de mise en scène. C'est le cas de certaines compositions de Stravinsky dont nous examinerons tout spécialement les rapports très compliqués avec la chose théâtrale. Lors de la nouvelle et plus durable métamorphose de cette compagnie qui fut amenée par sa collaboration avec le groupe dit des Six, et notamment avec MM. Darius Milhaud, Francis Poulenc et Georges Auric, nous nous étions demandé où en étaient les « Ballets Russes » et avions essayé de dresser très sommairement et provisoirement leur bilan. Avant de passer en revue leur période la plus récente, nous croyons utile de revenir sur quelques-unes de ces remarques, prises sur le vif, et qui serviront à préciser l'attitude décevante des chefs de l'illustre maison.

Variations des " Ballets Russes „

D'ailleurs, maison, est-ce bien le mot de la chose ? Le théâtre de Serge de Diaghilev, disions-nous en 1923, comme nous aurions pu le répéter aujourd'hui, est un vaste chantier de construction que l'on dirait bouleversé par de successives secousses sismiques. De grêles échafaudages à claire-voie surplombent d'énormes pans de murs écroulés ; la pioche du démolisseur y résonne, couvrant le chant des maçons. Un prurit de destruction, la manie maligne du changement travaillent Diaghilev. Au septième jour, il ne se repose pas ; il brise sa création et recommence. C'est sa grandeur ; c'est aussi sa démence. A chaque crise, — et j'en compte cinq ou six jusqu'à aujourd'hui, — tout l'ensemble de l'œuvre est remis en question, remanié, et le dernier architecte nommé flanque de pylônes égyptiens quelque façade gothique.

Déclin

Le personnel de M. de Diaghilev, — qui maintient pourtant cette firme qu'il illustra des « Ballets Russes », — choisi naguère parmi l'élite des deux Théâtres Impériaux, est presque totalement renouvelé. De toute les gloires russes qui courent aujourd'hui le monde, — et je pourrais en citer dix, — aucune ne fait partie de la compagnie. Le directeur laisse filer les étoiles ; il ne saurait qu'en faire ; il a plutôt intérêt à éloigner les trouble-fête. Il préfère encadrer par plusieurs danseurs de carrière, des utilités plus souvent que des personnalités, une troupe de jeunes

personnes gracieuses et cultivées, dont le dilettantisme n'exclut pas le talent et apparaît teinté d'un soupçon de science chorégraphique. Incapables d'exécuter, elles se prêtent volontiers à la douce illusion d'être des ballerines et se dévouent à une conception qui les grandit. L'école est évincée par l'école buissonnière. Mais, un jour, tout se paie.

Lioubow Egorova (Photo X.)

Pourquoi, s'il en est ainsi, Diaghilev ne décrocherait-il pas sa vieille enseigne, trop grande pour la maison, et, jetant le froc aux orties, ne vivrait-il pas une deuxième jeunesse ? Pourquoi n'utiliserait-il point ces jeunes énergies à établir un atelier de danse, un théâtre d'essai qui satisfît son esprit de recherche ? Si ses nouvelles recrues ont peu de métier, aucune force d'inertie ou de routine ne les entrave Diaghilev n'arrivera jamais à étayer son œuvre ancienne par ces cariatides trop fluettes. Il devrait se libérer d'un passé qui, ostensiblement, lui pèse.

L'inventaire de cette saison russe en « raccourci », à la Gaîté, qui ouvre Inventaire

la période traitée dans cette étude, est vite fait, M. de Diaghilev ayant jeté beaucoup de lest par-dessus les bords de sa nacelle. Il ne nous rend pas la *Belle au Bois dormant*, concession peu durable et à peine sincère, aux traditions authentiques du ballet russe. Fokine ne figure que pour *Pétrouchka*, avec une interprétation médiocre et une figuration très réduite ; M. Voïzikovsky s'y dépasse sans atteindre pourtant ses prédécesseurs. M^lle^ Nijinska présente *Noces*. Le fond du répertoire est fourni par l'œuvre de M. Massine, absent, qui apparaît sous deux aspects : celui de la comédie de danse, à base classique (Massine-Cechetti), et celui de la pantomime populaire puisant aux sources de l'imagerie et de la légende russes (Massine-Larionoff). Le programme musical de la saison est déterminé par l'apport de Stravinsky comprenant trois œuvres et une adaptation. Or, sauf l'expérience heureuse de *Pétrouchka*, qui achève et résume la période descriptive de l'art de Stravinsky, toutes les tentatives de réaliser son œuvre en scène ont échoué. Nous avons vu, dans le *Sacre*, Nijinsky puis Massine s'acharner à traduire la contexture rythmique de la partition, ce « vers libre » musical au mètre variable, cette pulsation continue qui anime le prodigieux poème de l'âme primitive. Aucun système n'est plus vain que la constatation, par des mouvements imitatifs, de ce dynamisme qui s'affirme par lui-même, chez Stravinsky, avec une énergie inouïe.

Le danseur qui n'est plus que l'esclave et le singe du rythme est réduit au néant. Il se cramponne alors au geste significatif et symbolique ; mélange hybride d'automatisme dalcrozien et de simagrées mimiques, le genre est trahi par ses interprètes mêmes, partagés par la préoccupation des syncopes à prévoir et l'envie nerveuse d'éclater de rire. De plus, affligés de ces tares héréditaires de tous les rythmiciens, — par quoi se manifeste la vengeance de Terpsichore méconnue, — ils trébuchent à chaque piège tendu par le rythme décevant et multiple du *Sacre*. J'ai cependant tenu à voir M^lle^ Sokolova danser la *Vierge élue;* eh bien, sa réputation n'est pas usurpée. Cette Anglo-Saxonne, qui porte comme un emblème son pseudonyme russe, fait preuve d'une personnalité scénique dont l'étrangeté captivante est irrésistible. Une vigueur peu commune et un ballon naturel complètent sa culture chorégraphique assez sommaire. Dans la « girl » de *Parade*, comme dans *Pulcinella*, elle

frappe par l'allure, l'ampleur et la vivacité de l'élan, le parcours, qualités qui la servent admirablement dans le finale du *Sacre* avec ses grands temps en tournant. La vierge de Nijinsky, qui, jadis, dansa héroïquement au milieu d'un ouragan de sifflets, Mlle Piltz, était l'image même, convulsée et

Voïzikovsky dans " Les danses du Prince Igor " (Photo Choumoff)

hagarde, de la terreur primitive. Mlle Sokolova s'amuse au pas de la victime comme à un divertissement sportif saisissant et périlleux. Elle aussi glisse, lutin fantasque et prenant, sur la partition énorme et sombre.

J'ai également revu, à quatre reprises, *Noces,* et maintenant je peux patienter, en attendant qu'on les donne au concert, à leur véritable place. Est-ce la fièvre du succès théâtral, la notoriété que confère la scène, qui poussent le grand musicien à immoler son œuvre, qui se suffit pleinement à elle-même, sur les planches d'un plateau ? Ne voit-il pas son inspiration amoindrie par cette « extériorisation » faussée ? Se pourrait-il qu'il subît sans angoisse la chorégraphie « marxiste » de

Mlle Nijinska qui nivelle l'art du danseur en le ravalant ? Je ferme les yeux et voilà que s'élève la grande voix de la Russie éternelle, la respiration immense de la « glèbe noire ». Et je frémis à ces phrases de récitatif, qui se plie — plus directement encore, s'il se peut, que chez Moussorgsky — au rythme naturel et au génie intime du langage russe.

C'est ainsi que l'insigne génie musical de Stravinsky put donner, à certains, le change sur le néant chorégraphique où sombre peu à peu l'illustre compagnie. Nous avons vu dans *Noces* le danseur, mécanisé et humilié, réduit par l'esprit géométrique de la maîtresse de ballet à l'état d'armature articulée ou d'élément de construction, piétiner le plateau avec une obstination maussade et têtue.

Ballets comiques de M. Massine

Il sied de grouper et d'étudier particulièrement quelques œuvres de fond présentées à ce moment par les « Ballets Russes ». En disant que leur agencement est heureux et leur agrément certain, j'aurai nommé ces comédies dansées qui ont pour base la musique allègre, logique et noble des « bouffons » italiens. Encore la saison de 1922 nous avait-elle ramené *Les Femmes de bonne humeur* avec les admirables robes fleuries de Léon Bakst.

J'extrais de mon recueil *La Danse au théâtre* (Bloud et Gay, éditeurs, Paris, 1924) le compte rendu de ma première vision de cette pièce.

« Les femmes de bonne humeur »

« L'inspiration de ce ballet comique est si foncièrement heureuse, l'exécution si homogène et si désinvolte, le tout est si bien venu que je me suis abandonné sans réserves à la douceur de vivre cette heure d'oubli exquis. Voudrait-on résister, dès les premières mesures de la partition de Scarlatti on est saisi, bousculé par les rythmes agiles et narquois qui nous entraînent dans leur ronde folâtre. On se gorge de cette musique qui est du soleil condensé. Cela mousse, cela fuse, cela grise : c'est un grand cru.

» Le sujet : un imbroglio italien où des grotesques de Callot bernent des masques échappés du Ridotto vénitien, où travestissements burlesques, quiproquos bouffons, déconvenues d'amoureux transis s'enchevêtrent et se dénouent, — où la mort même, matée, arbore un costume de Pietro Longhi et accompagne sur son violon macabre une danse de Mme Tchernitcheva, danse mélancolique où le divin sourire de Scarlatti se mouille et s'alanguit.

» Pour fond imaginaire : ce grand coucher de soleil du XVIII[e] siècle sur Venise qui agonise indolemment. Sans doute « l'avocat Goldoni » eût contresigné les jeux de scène inventés par Massine, et Théophile Gautier aurait, en son honneur, ajouté quelques stances à ses *Variations sur le*

Voïzikovsky et Sokolova dans "Parade" (Photos Choumoff)

Carnaval; voilà les parrains spirituels de cette fugace vision tout trouvés !

» Mais ne croyez aucunement à une reconstitution, à un pastiche du passé inimitable ; bien au contraire, c'est là une œuvre vivante et neuve, où le passé n'apparaît qu'à l'état de suggestion lointaine, d'écho amorti par les siècles.

» La chorégraphie mêle avec un esprit de finesse et un sens de l'à-propos qui ne se démentent que rarement les procédés de la danse classique

au mouvement usuel, déformé et parodié, rehaussé et distribué par le rythme. Car tous les épisodes variés, précipités, de cette comédie touffue mais si légère sont réalisés en musique, sont *misurati,* comme aurait dit Salvatore Viganò, le maître du *coréodrame.* Et l'on constate quelle source de surprises comiques peut jaillir de l'exécution en mesure des mouvements triviaux et réalistes de la vie familière. Quant à la conformation du geste, ce paradoxe des acteurs jonglant avec des accessoires imaginaires est vraiment fort réjouissant.

» L'exécution est pleine d'entrain : l'on voit les artistes qui hier encore « sabotaient » le *Sacre,* heureux de danser *Les femmes de bonne humeur;* ils s'y amusent avec nous. Tous sont bons ; je citerai néanmoins Idzikovsky, petit-maître coquet, Nemtchinova, la soubrette, charmante comédienne, bonne musicienne, faite pour les variations prestes et fantasques, évidemment inapte aux grandes lignes lyriques de l'adage, mais si piquante dans les « scherzandi » de Scarlatti-Massine. Aussi la Brianza a-t-elle raison d'être venue se mêler à toute cette fougueuse jeunesse, Brianza le « diablotin brun » qui ensorcela à Pétrograd « la cour et la ville », il y a de cela quelque trente-cinq ans, et qui porte le doux prénom qui est un présage et un symbole de la gloire chorégraphique, celui de la Grisi et de Zambelli : Carlotta.

» Le décor : petite « piazza » de bourgade italienne, au campanile roman et aux balcons de fonte baroque ; les costumes d'un « rococo » populaire, paniers en cotonnade à bouquets sont une des plus heureuses boutades de Bakst, pleine d'humour et de magnificence discrète. Quel Protée que ce peintre qui échangeait en se jouant, la cothurne tragique de d'Annunzio contre les talons rouges de Jacomo Casanova ! »

" Pulcinella „

A la Gaîté Lyrique, on a repris *Pulcinella.* De même que, dans la ravissante partition, Stravinsky a corsé par le sarcasme harmonique, persiflages de trombone ou hoquets asthmatiques des bassons, l'admirable jet mélodique de Pergolèse, Massine y exploita les éléments de la virtuosité classique dans le sens de l'ironie. Dans *Pulcinella,* notamment dans le pas des deux amoureux transis où brille particulièrement M. Idzikovsky, le virtuose polonais, les grands temps de classe tels les doubles tours en l'air, l'entrechat comme le petit rond de jambe ou cet ornement brillant qu'est le fouetté deviennent autant de thèmes comiques, exprimant

l'exubérance joyeuse et le maniérisme coquet des cavaliers bleu et mauve. Pulcinella-Voïzikovsky lui-même agrémente et maquille ses séries de pirouettes par des ports de bras ou préparations inédits et burlesques qui font flotter les manches de son vêtement blanc.

Doline et Nemtchinova (Wild World Photos)

Le « classique » n'est plus ici le grand style abstrait et synthétique ; il est appliqué à créer le caractère comme le sont dans la classique *Coppélia*, le czardas, le boléro ou la gigue. Seulement les rôles sont renversés.

Autre antithèse ! Dans *Coppélia* ou *Sylvia* on mime l'action et danse dans les intervalles. Dans *Pulcinella* on se sert des pas traditionnels pour styliser la pantomime. Ainsi, pendant un imbroglio tragi-comique, les trois donzelles participent à la confusion générale en faisant le tour de la scène par un enchaînement de grands jetés. Evidemment l'exécution de cette comédie mesurée, où l'on reconnaît l'influence de maître Enrico Cechetti et de son professorat, n'est que passable quant aux rôles féminins. M^lle^ Sokolova, primesautière et fantasque, est une ballerine hâti-

vement improvisée ; Mme Tchernitcheva, à la beauté si pure, n'est pas un grand sujet ; dans le *Cygne* des *Contes russes,* elle n'arrive jamais à équilibrer décidément une arabesque ou à tendre dûment une jambe ; car l'adage est la suprême épreuve où l'on ne peut donner le change par quelques brillants temps de pointe. Mlle Nemtchinova, elle, est un sujet vigoureux et pimpant ; mais ce n'est qu'en temps de guerre que l'on met des lieutenants à la tête de régiments. Et il n'y a ni étoile, ni première danseuse dans les « Ballets Russes » de M. de Diaghilev.

Le terme : « Ballets Russes », nous l'avons déjà dit, n'est, en l'occurrence, que relativement justifié. Dès 1908, l'illustre directeur avait créé de toutes pièces un genre inédit où l'apport pictural primait la danse, réduite à l'état d'auxiliaire, attentat sans précédent en Russie. Et pourtant avant la guerre le terme « Ballets Russes » restait plausible, car Diaghilev s'était entouré de la fleur des deux opéras impériaux et des deux écoles. Une élite, enracinée dans la tradition, formée par l'école, secondait le novateur ; elle mettait au service de ses idées sa maîtrise classique, et comme un classique peut tout accomplir, ces otages ou ces transfuges de l'opéra conduisirent à la victoire les conceptions du grand chef ennemi. Aujourd'hui, sur soixante participants, on peut citer sept ou huit danseurs ayant servi dans les deux capitales russes. Il n'y a donc pas lieu d'appeler *Parade* de M. Erik Satie un ballet russe. C'est plutôt un divertissement de M. de Diaghilev. D'ailleurs ce n'est pas peu dire.

" Parade "

Les décors de *Parade,* comme ceux de *Pulcinella* sont signés Picasso. Leur attrait est irrésistible et discret. Dans la bouffonnerie napolitaine, l'esprit de Tiepolo est amalgamé à celui de Gavarni, le clinquant des fêtes foraines à la mièvrerie des maillots mauves, et tous ces éléments disparates sont intégrés avec une cohésion parfaite et une grâce souriante. Le grand Espagnol vaut le grand Italien.

Cette cohésion manque à l'action grêle de *Parade,* où les « numéros » se suivent et se répètent avec des lacunes d'ennui. M. Voïzikovsky, qui avait endossé l'admirable déguisement chinois, multiplié par les affiches, fut d'une monotonie terne dans le rôle naguère tenu par Massine. Par contre, Mlle Nemtchinova et M. Zvéreff, moulés dans leurs maillots « bleu Picasso » à méandres blancs, firent merveille dans leur parodie de la danse acrobatique. Le maillot, conspué pendant vingt ans par les

Scène de " Jack in the Box " aux " Ballets Russes " (Photo Man Ray)

« modernes », n'exprime-t-il pas et ne résume-t-il pas admirablement la structure du corps? Taïroff l'a compris dans *Giroflé-Girofla*. Or, tout en outrant les élégances et les minauderies des forains, tout en simulant tel mouvement à vide, le couple ne se départit point de la gymnastique classique.

Car il faut posséder un métier pour en imiter pertinemment un autre. Si le « cheval » obtient la meilleur part du triomphe, les « managers » porteurs de costumes construits qui déforment et cachent parfaitement leur « moteur » humain étonnèrent moins. Curieuse survivance ou reviviscence d'un procédé affectionné par le XVII[e] siècle, avec ses danseurs costumés par Bérain en horloge ou en beffroi.

II

Cinq saisons russes

Afin de compléter ces vues générales par les données immédiates de l'expérience, nous passerons en revue les spectacles consécutifs présentés par les « Ballets Russes » au courant des cinq dernières saisons et dont, au fur et à mesure, nous avions fait la critique, en y rattachant, de temps à autre, les considérations qui s'en dégageaient. Nous avons relevé dans ces comptes rendus jusqu'aux remarques souvent succinctes sur les interprètes plutôt que d'émettre sur eux des jugements qui résumeraient leur situation, aujourd'hui acquise.

Ces hommes et femmes qui viennent, nous avons voulu que le lecteur les vît venir : poindre dans l'obscurité, s'y dessiner avec plus de vigueur, occuper le premier plan. Tels de ces jeunes gens que le hasard, la faveur ou le talent ont mis en évidence, voire acheminés vers la gloire, étaient, au début de cette brève période, des débutants ou des inconnus. C'est ainsi que nous conserverons à cette relation ou chronique des « Ballets Russes » engagés en un perpétuel changement son caractère de dynamisme se jouant en de brusques revirements et sursauts, caractère qui est propre à cette compagnie. Son activité culmine en ces brèves saisons parisiennes que nous avons suivies de près. Mais l'élaboration des nouveaux spectacles se poursuivant au théâtre de Monte-Carlo, nous avions, en janvier 1924, poussé jusqu'à la Côte d'Azur pour avoir la primeur des œuvres en gestation. Nos notations recueillies lors de ce voyage serviront

de prologue à notre examen de galas parisiens. Presque à la veille de ce festival français, M. de Diaghilev avait présenté un cycle différent. Bien que je n'y aie pas assisté, sa composition, le drapeau arboré à cette occasion, me suggérèrent des réflexions que l'on retrouvera ici. « Je considère avec intérêt, écrivais-je à ce moment, le beau programme de la saison de décembre dont la couverture est ornée d'un monumental dessin de Pablo Picasso. C'est que le titre de cette saison est caractéristique : *Ballets classiques*. La plupart des œuvres présentées pourrait sans doute difficilement justifier ce titre. Et je ne m'illusionne point sur les véritables tendance de Diaghilev. Le fait est que le génial impresario, dont l'arbitraire fuit jusqu'à présent les destinées de l'art chorégraphique, a dû plier devant un maître : la danse classique. L'opinion lui impose cette capitulation ; il adore donc ce qu'il brûla.

Ballets classiques

» Une création me semble surtout probante. C'est celle du *Lac des Cygnes* de Tchaïkovsky et de Marius Petipa. Certes, je ne vais pas répéter, à ce propos, le mot d'ordre donné par Stravinsky et qui installait Tchaïkovsky dans une grandeur tant soit peu usurpée. Si le métier, d'ailleurs impersonnel, de cet artiste est considérable et son invention thématique facile, on ne saurait se plaire à l'exhubérance d'une sensibilité de qualité fort douteuse. Les ancêtres que se donne Stravinsky ne sont pas faits pour menacer sa gloire personnelle. Contrairement au proverbe, c'est aux pauvres qu'il prête. »

J'ai su, grâce à des informations présentant toutes les garanties voulues, quel fut, à Monte-Carlo, le succès de cette tentative et comment ce succès fut aussi le triomphe personnel de l'étoile russe, Véra Tréfilova, qui avait su attirer dans le cercle magique de ses pirouettes un public assez difficile à étonner. Et je déduisis dès lors de cette vision à distance des conclusions dont l'événement n'a que trop justifié le pessimisme et qui ont conservé toute leur valeur d'actualité.

« A l'issue de douze ans de combats pour une cause trahie au début et abandonnée de tous, perdue aux yeux des artistes et des intellectuels, cause pour laquelle nous étions un ou deux à combattre parmi les risées, je redoute une victoire trop facile. Rien n'est plus dangereux pour une armée que les transfuges. La danse classique n'est pas une étiquette (et pourtant déjà on se l'arrache) ; c'est une servitude volontaire et consciente

de l'esprit et du corps acceptée en vue d'un résultat esthétique très élevé. Ce n'est pas une marchandise, car elle ne peut être réalisée que par le sacrifice désintéressé. La danse classique a résisté à la défaveur et au dédain. Demain il s'agira de résister à la mode, à l'engouement des

Anatole Vilzac (Photo Albin, Monte-Carlo)

« trop nombreux ». La splendide tradition d'Occident entre dans une « crise de succès »...

Le crépuscule sur l'archipel

Mais me voilà enfin sur les terrasses du Casino, sous le soleil déjà éclatant de janvier. Il faut que j'échappe enfin à ces avalanches d'azur qui croulent sur les chemins sablés ; et je m'achemine vers le théâtre pour cuver, dans la fraîche pénombre, le vin doré de la paresse. Mais quand, après cette suave incantation panique de *Daphnis*, le rideau se lève, ce même azur semble affluer vers moi par la baie ouverte de la toile de fond, peinte par Bakst. L'idylle méditerranéenne de Ravel, qui réalisait à Paris le rêve antique des îles fortunées, continue ici, par la plus aisée

des transpositions, et résume le génie du lieu, la douceur de ce rivage. L'indigo du flot, l'outremer du ciel sont bien les mêmes, et l'on retrouve entre Beaulieu et Montboron, les abrupts et tourmentés rochers roux de ce site d'Ionie, où se consomme, dans le roman hellénique, le triomphe de Pan. Si la même sensuelle et candide mollesse baigne l'œuvre, elle se ressent pourtant des atteintes du temps ; par endroits le miel de l'Hymette s'est cristallisé en sucre ; sa douceur manque d'arome. Et l'interprétation très approximative, établie sur des souvenirs bien effacés, a sensiblement pâti. C'est qu'il y a rupture de continuité quasi totale entre la jeune troupe des Ballets Russes et des légendaires étoiles des Théâtres Impériaux, Karsavina et, inégalé, Nijinsky. Sous leurs pseudonymes russes, deux artistes anglais tiennent les rôles des amants juvéniles : Sokolova, qui a, d'ailleurs, du sang slave dans les veines, et Antoine Doline. Ce bel et vigoureux jeune homme n'a, certes, rien de la nature de chat-tigre du prodigieux Polonais. Mais ses débuts, quoique prématurés, selon moi, s'annoncent bien. Son métier est rudimentaire et son vocabulaire plastique bien restreint. Il exécute assez bien de ces grands bonds enlevés importés, il y a quinze ans, par les fameux danseurs russes. Si son débit n'est point nuancé, il n'est pas maladroit ; sans être expressif, son jeu n'est jamais guindé ; et sa jeunesse, bien authentique, le sert. Elle commence, par contre, à faire défaut à M^lle^ Sokolova, Chloé, qui fut la vierge élue du *Sacre*. C'est théâtre que je parle, et non état civil. Saisissante dans les violences stravinskyennes, piquante dans les carrures et déformations fantaisistes de *Parade,* elle manque de tanagréenne élégance de la pastourelle de Longus. Et son corps n'affecte point les rondeurs et le galbe délicieux d'une amphore ou d'un beau fruit duveté. Mais ce qui a le plus vieilli, ce sont certaines parties de la chorégraphie. Cette frise, dessinée dans le vide par les bergères qui viennent s'aligner l'une auprès de l'autre en des positions décoratives figées, révoltent désormais notre entendement artistique. Elle a, d'ailleurs, toujours révolté le mien. Les conventions du bas-relief, genre statique, servent à organiser une surface ; appliquées à la danse, art dynamique et qui évolue dans un espace réel, elles constituent un contre-sens si évident que la conviction des danseurs s'en trouve ébranlée. La pyrrhique des corsaires et le grand groupe des archers défiant l'ire céleste, restent impressionnants, mais sans faire rebondir

Doline et Sokolova

l'intérêt. Ce n'est rien, pour une œuvre d'art, que de dater de plusieurs siècles. Mais il est terrible pour elle de dater, avec évidence, de la veille. Le moment est néfaste pour le prestige de *Daphnis*. Cette reprise est donc

Nemtchinova et Vilzac dans "Les Biches" (Photos Numa Blanc)

plutôt un hommage rétrospectif, consenti avec quelque négligence, qu'un acte de foi.

Le ballet de Ravel devait servir, somme toute, de lever de rideau à une création nouvelle : *les Biches*, de M. Francis Poulenc.

Création des "Biches"

La partition en pourrait être, croyons-nous, interprétée comme une suite d'hommages aux maîtres ; chaque partie en pourrait porter une dédicace ; la jazz-mazurka paraît écrite en marge de *Parade;* cette attitude du jeune musicien n'est pas dissimulée ; il avoue hautement ses emprunts à Stravinsky, les arbore comme un page ceindrait son bras de l'écharpe dérobée à sa dame. L'œuvre n'est pas construite comme un ensemble symétrique et architectural ; elle est réalisée par le libre enchaînement de morceaux autonomes ; plusieurs de ceux-ci affectent une forme hybride

de « chansons dansées », où les danseurs interprètent plastiquement les dires des voix qui montent de l'orchestre ; pastiche direct de *Noces*. Cette suite de danses est réalisée, selon les données d'un très vague sujet, par des personnages de Marie Laurencin ayant déserté leur cadre. A tort, croyons-nous. Ils se plaisent si bien, tendrement silhouettés, quasi immatériels, dans cet espace à peine creusé en profondeur, sur leurs fonds estompés lavés à l'aquarelle. Ses fantômes charmants, aux langueurs innocentes ou équivoques, perdent de leur réalité esthétique — au lieu d'en gagner — en prenant corps. Leurs ébats précieux et futiles autour d'un divan bleu, qui sert d'accessoire à des jeux divers, se transformant en cachette, en « batoude » sur laquelle rebondissent les danseuses, ou de rempart contre de galantes poursuites, ont quelque chose de puéril qui se gâte encore par une trop grande insistance. Nous déplorons cette manie de vouloir traîner sur les planches toutes les illustrations du tableau de chevalet ; et je ne vois rien de plus rebelle au théâtre que l'art subtil de Laurencin : un souffle sur une feuille volante. Cependant les danseuses de la troupe se revêtent, sous les chapeaux roses et les perruques floconneuses, dessinées par l'artiste, de je ne sais quelle étrangeté attrayante. Et la vanité même et l'inconsistance d'une action illogique pourraient exercer sur nous quelque emprise à demi consciente.

Chorégraphie de Nijinska

Mais ici, la chorégraphie intervient. M^lle^ Nijinska s'acharne à déformer certains rudiments de la danse classique qu'elle avait déjà utilisés dans *Noces*, tel cet insupportable et uniforme staccato des pointes dans les infinies promenades. Elle doit avoir reçu dans l'œil un éclat de ce miroir du diable dont parle Andersen et qui fait que pour elle la beauté même grimace. En mécanisant à outrance la gymnastique d'école, en alourdissant volontairement sa contexture légère et laissant « taper » avec vigueur les temps que l'école classique marque à peine, en accentuant ce qui devrait être insinué, en écartelant ce qui veut être arrondi, elle dénature les éléments plastiques puisés aux sources traditionnelles. Et cette absence de tout repos, de tout arrêt, de toute vibration du corps sur un grand point d'orgue, transforme la danse en une trépidation continue et saccadée, en un martèlement obsédant de la mesure. C'est d'ailleurs ce « perpetuum mobile » qui fait que les meilleurs ballets de Massine fatiguent après avoir enchanté. Des danses de Saint-Guy, forcées et

Ballet des " Sylphides " à la Fête des Narcisses de Montreux (Photos Illustration)

monotones comme l'entrée des trois hommes en bleu, écrasent dans *les Biches* la trame légère des épisodes musicaux, « abolis bibelots d'inanité sonore ». La même pauvreté dans la jazz-mazurka dansée par M^lle^ Nijinska, dandinement et déhanchement buté et incolore, terriblement surrané après le baby de Sokolova dans *Parade* et même après la « Milliardaire » dans le ballet de Murphy chez les Suédois. Pour ceux-ci, M. Koechlin avait tenté de civiliser le jazz ; Poulenc prend sa contre-partie en jazzifiant un rythme ternaire d'Occident.

Toutes ces réserves faites, certains passages viennent nous divertir vivement. L'entrée de la très intéressante Véra Nemtchinova, sanglée dans un bref justaucorps de velours noir, les jambes bien formées, nerveuses, gainées d'un maillot gris, — tenant du page, du chasseur et de l'acrobate, — n'est pas du tout indifférente. On la fait piquer des pointes sur un rythme lent, comme de petites échasses. Et on la laisse se développer quelque peu, jusqu'à une petite arabesque, dans son « adagietto » avec Vilzac, bel et savant danseur. « Adagietto » et « andantino », car M. Poulenc évite les développements et procède par diminutifs. C'est un crève-cœur que de voir des artistes, capables de grandes choses dans le domaine de l'inspiration saltatoire, se prêter à des expériences guidées uniquement par la nécessité impérieuse de faire du nouveau à tout prix. Or, on ne crée du nouveau que par besoin spontané et non par ordre. Et il est douloureux de voir des danseurs russes amenés à entreprendre ces concours d'originalité voulue avec les Ballets Suédois.

Échos du temps passé

En même. temps, trois œuvres très différemment traitées faisaient résonner à nos oreilles les échos du temps passé.

Il faut que l'on m'excuse si je ne m'applique pas à déterminer la place exacte qui appartient à Montéclair, dont les Ballets Russes ont reconstitué *La Tentation de la Bergère*, entre Lulli et Rameau et aux côtés de Campra. C'est que je n'ai su goûter que presque inconsciemment l'attrait certain de cette partition sauvée de l'oubli, absorbé comme je l'étais par la vision. Or, quand une musique aide les artistes à danser et ne nous empêche pas de voir, nous n'en demandons pas plus, nous autres « balletomanes » ; cette neutralité de l'ambiance sonore nous est professionnellement préférable aux irréductibles conflits entre la scène et l'orchestre. La « vision » de la pastorale était avant tout déterminée par

Les décors de Juan Gris

l'attitude du peintre de décors, le regretté Juan Gris. Celui-ci ne traitait point sa tâche avec cette espèce de dédain amusé par les vanités du théâtre qui semble être celui de Marie Laurencin. Il se mettait à l'œuvre carrément, avec une conscience artisane qui semblait présager, peut-être,

Véra Nemtchinova dans " Soleil de Minuit " (Photo Bragaglia, Rome)

en ce survivant du cubisme, le futur homme de théâtre. Dans la *Tentation*, il ne dispose pas quelques taches décoratives sur un fond, il construit effectivement sa maquette. Il est vrai qu'il dispose les parties plastiques avec un parti pris de roideur qui fait qu'au lieu d'approfondir et d'aérer la boîte scénique il la rétrécit. Son dédain du trompe-l'œil réduit le décor à une armature assez rigide. Son esprit classique répugnant très naturellement aux charmantes et futiles libertés du style Régence, — l'époque de Montéclair, — il donne, à Watteau, Lebrun pour maître. Les colonnes-portants en faux marbre rosé et violet sont une référence aux pilastres mansardiens de la Galerie des Glaces à Versailles. Mais ici encore, Gris

réduit la grandiloquence baroque de Mansard, les encadrements des cartouches ou les profils des chapiteaux, à des formules simplifiées. Henri Béraud l'eût, sans doute, taxé de jansénisme. Les costumes sont traités dans le même sentiment très noble, fuyant le pittoresque comme la peste, et un peu chagrin.

L'action du ballet est la simplicité même. Comme dans le jeu médiéval de Robin et Marion, le courtisan et le pâtre se disputent la bergère ; chacun lui offre ses dons en deux entrées du corps de ballet ; la bergère préfère les fruits et les fleurs du pastoureau aux richesses du seigneur ; le Roy lui-même bénit cette union. Ce dédoublement d'une action rudimentaire permet à Gris d'opposer l'un à l'autre deux groupes homogènes quant à la tonalité et à la coupe des costumes, car notre artiste ne s'amuse pas à croquer des vignettes coloriées, mais élabore des esquisses pouvant servir de patron. C'est ainsi que les paysans d'un vert froid affrontent les courtisans gris-bleu ou se mêlent à eux en un jeu de teintes unies et sévères.

Évocation ou reconstitution

La chorégraphie de M^lle^ Nijinska est d'un style qui n'évoque que très librement les danses du temps jadis, cérémonieux pas de menuet pour les courtisans, allègre pas de bourrée pour les paysans. M^lle^ Nijinska s'est refusée à une reconstitution documentaire des pas de l'époque de Pécourt qui n'aurait, je le pense comme elle, aucune véritable portée théâtrale. Mais je crois qu'une connaissance incomplète du XVIII^e^ siècle chorégraphique a été pour elle la cause d'une timidité extrême dans le choix des moyens. Toute la « petite batterie » était, même historiquement et sans erreur de style, à sa disposition. Montéclair n'était pas mort quand la Camargo battait ses premiers entrechats cinq. Et puisque la protagoniste, M^lle^ Véra Nemtchinova, est admise à pousser la licence jusqu'à chausser le chausson de satin de la ballerine classique, elle aurait eu droit à une variation comportant toutes les variantes du saut et toutes les notes d'agrément de la batterie compatibles avec son lourd juponnage. M. Guerra, dans *Castor et Pollux*, à l'Opéra, en a décidé ainsi sans trahir l'esprit de Rameau. Et feu Petipa avait agi de même dans un ballet de Glazounoff, en inventant pour une « Variation du temps de Camargo », dansée en mules à talons par M^me^ Preobajenska, une variété infinie d'ornements et de fioritures, subtile rocaille chorégraphique. Dans Montéclair, aucune

gradation, aucun surcroît de complexité et, partant, d'intérêt pour le pas des protagonistes!

Autre erreur pour le personnage du Roy. Il apparaît par une trappe, face au public, et descend le plateau sans se départir de cette « frontalité ».

Idzikowsky et sa partenaire (Photo Bragaglia, Rome)

Il est coiffé de tout un échafaudage qui, faute d'un manteau qu'il aurait pu jeter pour danser, fait apparaître grêle la stature pourtant bien proportionnée du beau Vilzac. Cette symétrie guindée et rectiligne de pantin figé ou d'icone byzantine n'a rien à voir avec l'amant de M^me^ de Montespan, gracieux souverain et non épouvantail héraldique. Et les grands changements de pieds qui enlèvent la statue vivante n'auraient pas été cocasses si on avait laissé au Roi Soleil le droit d' « épauler » ou de se déplacer obliquement. Erreur d'histoire, erreur d'esthétique. Aucune symétrie, en art, ne saurait être absolue ; elle aurait figé le chef-d'œuvre. Chez les classiques les plus conséquents, Raphaël ou Ingres, c'est une légère déviation, une rupture partielle d'équilibre qui fait valoir l'harmonie

symétrique de l'ensemble. De même, Louis XIV, imposant ses mains sur les têtes des fiancés, tel un patriarche ou un évêque, est une trouvaille bien ridicule. Il eût, n'est-ce pas, embrassé la bergère et jeté sa bourse au berger.

C'est par toutes ces raisons, à cause de certaines défaillances de culture générale ou de clairvoyance plastique, que l'opuscule, au lieu de triompher, n'a connu que la grisaille d'un appréciable succès d'estime.

"Le Médecin malgré lui"

Une autre œuvre vient corser cet arome du grand siècle qui est à peine perceptible dans *La Tentation* : ce sont les entrées de ballet introduites dans la mise en scène du *Médecin malgré lui,* de Gounod, réalisée par M. Alexandre Benois. Le réputé peintre-écrivain sait, de Molière et de Versailles, tout ce que pourraient ignorer Gris ou M^lle^ Nijinska. Il utilise sa documentation, sa connaissance de la vie familière et pittoresque du temps, ce répertoire de formes architecturales ou picturales qu'il possède mieux que personne, pour projeter sur la toile du fond des illustrations agrandies, des perspectives dévalantes, des pignons, vases, obélisques ou fontaines baroques. Mais la portée scénique de ce savant et savoureux pastiche nous échappe quelque peu. Et je suis enclin à croire que l' « innocence » de M. Juan Gris a plus de chance de lui ouvrir le paradis du théâtre que l'omniscience d'Alexandre Benois. On ne saurait cependant oublier l'image ravissante de M^me^ Tchernicheva, costumée par lui en bergère.

Trop vite rappelé à Paris, je n'ai pu assister à Monte-Carlo qu'à une répétition d'orchestre des *Fâcheux.* La partition comporte des éléments de suggestion dynamique et plastique à laquelle de vrais danseurs ne sauraient se soustraire. Les mouvements de danse, je les avais entrevus latents, impatients de s'incarner, entre les portées du texte musical.

Quatre mois plus tard, la saison parisienne des « Ballets Russes » de Monte-Carlo me permettait, sinon de reviser, du moins de compléter, en une analyse plus poussée, mes premières impressions.

"Tentations de la bergère"

Par la façon de réaliser *La Bergère,* M. de Diaghilev étonna les Parisiens — en renonçant à les étonner. Il eut, pour une fois, la coquetterie d'une sobriété extrême et d'une retenue quasi académique. Il mit une sourdine à son imagination. La partition même des *Tentations* reconstituée par M. Casadesus, d'après Montéclair, apparut sans grand éclat. Il se peut que ce musicien, contemporain de la maturité de Bach et de la

jeunesse de l' « Hercule dijonnais », soit d'un intérêt considérable pour les musicologues. Le théâtre contemporain n'a pas été particulièrement enrichi par cette exhumation. Décors et costumes, créés par le peintre Juan Gris, participent de la noblesse compassée et quelque peu terne du

Tchernicheva
(Photo Bragaglia)

Véra Nemtchinova
(Photo Bragaglia)

texte musical. Son décor architectural, entièrement construit et praticable, encadre le plateau et départage le terrain. Il superpose des niveaux, accentue les déclivités, établit des gradins pour mieux servir les nécessités variées du mouvement. Il emprunte les thèmes constructifs et ornementaux au style du château de Versailles. Les colonnes de faux marbre, procédé de facture cher aux peintres cubistes, fournissent en même temps une

référence à Mansart. Gris étudie les conditions spatiales de la « boîte scénique » et les caractères du style mansardien avec l'ardeur du néophyte et l'application d'un prix de Rome. Par une pudeur qui est le propre de tout son œuvre pictural, il renonce au clinquant et au faste des divertissements royaux. Sa pastorale, où les bergers vert olive affrontent des seigneurs gris bleu, fait songer à un poème d'Isaac de Benserade, revu et corrigé à Port-Royal. Le pensum très bien fait domine l'œuvre d'imagination.

Cette formule est aussi bien applicable à la chorégraphie de M^lle^ Nijinska, travail consciencieux et timide partant d'un principe foncièrement erroné : la reconstitution de la technique du temps, celle de Pécourt et de Rameau, les maîtres à danser. C'est à l'aide de nos moyens actuels et de tout notre acquis, en usant de procédés analogiques et non identiques,que nous pourrons insuffler la vie aux œuvres de jadis. D'ailleurs, les documents du temps nous trompent en partie ; les notations des chorégraphes d'antan restent incomplètes dans leur sécheresse minutieuse. Je ne sais si ma mémoire me trompe, mais cette chorégraphie rétrospective de M^lle^ Nijinska m'a paru, à Paris, plus étoffée, corsée par une batterie plus variée et plus « grande » qu'à Monte-Carlo. Sa monotonie n'en reste pas moins fastidieuse ; les nouvelles entrées introduites, aux Champs-Elysées, font longueur et débordent quelque peu le mince sujet : la bergère, courtisée par un seigneur, lui préfère son berger ; le Roy consacre cette union. Il faudrait, pour parer à un léger ennui, une exécution nerveuse, élégante, finement ciselée, pareille à celle du finale de *Castor et Pollux* à l'Opéra. Celle des Ballets Russes n'est qu'honorable. M^lle^ Véra Nemtchinova, chaussée de mules à talons, passe avec dextérité ses petites cabrioles et ses entrechats quatre, tandis que le corps de ballet danse en chaussons. Jolie idée : on voit poindre sous la technique du menuet celle de la danse de pointes et d'élévation. M. Vilzac, le Roy, est condamné à sauter de face, sans épaulements, sauf quelques tours en attitude : si j'étais roi, je préférerais abdiquer que de me soumettre à une aussi byzantine étiquette. Tel se présente ce ballet Louis XIV qui, certes, a tout l'agrément qu'admet la médiocrité foncière de la conception et de l'interprétation.

Le sujet des " Biches "

Aussi l'intérêt se porta sur *Biches*, première œuvre de théâtre d'un

jeune, M. Francis Poulenc, dont nous avions décrit la création à Monaco. Je tiens à signaler derechef une particularité de cette tentative que l'exemple de Stravinsky marque telle l'empreinte d'un pied d'airain sur du sable mouvant. Depuis que Stravinsky a porté au théâtre sa cantate des *Noces*

Ludmilla Chollar et Anatole Vilzac (Photo Hana, Londres)

on ne se passe plus de chanter dans les ballets. J'attribue à l'imitation du grand chef l'instauration de ce genre hybride. Est-ce pour cela que l'on conspue le *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner ?

Je passe donc à la réalisation scénique du ballet. Rideau, décor et costumes sont exécutés d'après les maquettes de Marie Laurencin. Ces compositions, vignettes agrandies, tournent pour ainsi dire le dos au théâtre. Réunies en volume, comme on l'a fait, elles forment un délicieux livre d'images. Transposées à la scène, elles perdent toute raison d'être. Il y a quinze ans les Ballets Russes ont restauré une notion abolie : *Shéhérazade* proclama l'unité optique du spectacle. Aujourd'hui, tout sombre dans

le désordre. Il y a vingt ans, M. de Diaghilev dut une partie de son succès à l'abus même du motif dramatique. Par contre, l'action de *Biches* est nulle, puérile, sans candeur. J'admets l'imprécision poétique : je goûte moins l'incohérence prétentieuse, la préciosité équivoque et minaudière de ces enfantillages voulus. Certes, la danse peut se suffire à elle-même. Et l'absence totale d'un sujet aurait été préférable à ces raffinements dans le néant.

Où l'on voit paraître Vera Nemtchinova

Pour le moins, les *Biches* révélèrent les dons et le charme d'une danseuse dont l'intense originalité s'affirmait de jour en jour. C'est Mlle Nemtchinova, dont l'entrée, déjà citée, en justaucorps de velours, maillot gris perle et gants blancs, fit sensation. Le regard noir comme les bandeaux lisses, le port juvénile et altier, les cuisses musclées, les pointes solides, toute sa personne robuste et nerveuse promet et tient. Elle s'avance par pas minuscules sur les deux pointes emboîtées en cinquième, ou esquisse de brèves arabesques à la demi-hauteur : amplitude à laquelle Mlle Nijinska limite les développés. Ou bien on la fait avancer à grands pas sur les pointes, tel un oiseau échassier ; ceci fait rire. Un véritable esprit de perversité, tel que l'évoqua Edgard Poe, semble inspirer la maîtresse de ballet. Elle décortique les temps classiques avec la volupté d'un tortionnaire. Elle fait grimacer la beauté et divaguer la logique. Elle oblige Mlle Nemtchinova à écarter ses coudes relevés ou à plaquer ses mains gantées sur ses cuisses. Mais dès que les nécessités inéluctables du mouvement dictent, comme dans les pirouettes, leur loi à la danseuse, elle se libère de tout ce fatras, décoratif à rebours, et apparaît très belle.

Mlle Nijinska danse elle-même une « rag-mazurka » en se déhanchant, en haussant les épaules, en tirant la jambe et jouant avec son collier. Les hommes, habillés en rugbymen, exécutent des rythmes syncopés, entravés et hésitants, en se servant de pas d'école. Aux côtés du svelte Vilzac, MM. Voïzikovsky et Zvereff montrent de piètres académies, têtes dans les épaules, torses trapus, jambes déformées ; et à tout instant le rythme se désarticule. On est ému de la décadence, toujours plus accentuée, de l'illustre troupe. Elle n'a plus qu'un seul danseur « noble » : Vilzac, et un élève qui promet : M. Doline. Elle n'a pas d'étoiles, sauf Mlle Nemtchinova, qui, sans avoir le rayonnement puissant et subtil, a déjà le noyau lumineux. Et je ne saurais citer, aux côtés de Mlle Sokolova,

Groupe dans la " Chatte " aux " Ballets Russes " (Photo X)

nature fougueuse, et de la très belle Mlle Tchernitcheva, que Mlle Doubrovska, qui tient du grand style des Théâtres Impériaux, et Mlle Alice Nikitina, qui a les qualités si rares de la danseuse d'élévation. M. Voïzikovsky est de toute utilité : il peut doubler avec à propos les vedettes ; il n'en sera jamais une. Quant aux autres, ils n'apportent à l'œuvre commune que leur jeunesse et leur bonne volonté. Une telle distribution est d'ailleurs plus que suffisante pour *Biches*, œuvre à laquelle nous devons, malgré tout, le souvenir de quelques rares épisodes fleuris de lyrisme et d'humour.

Molière et la danse

On ne saurait, certes, s'exagérer l'importance de l'élément chorégraphique dans le théâtre de Molière. Pour certains contemporains, *Le Bourgeois Gentilhomme* était plutôt un ballet-comédie qu'une comédie-ballet ; le double apport de Lulli, musicien et danseur, contrebalançait celui du poète. Le sujet de *La Comtesse d'Escarbagnas* n'est qu'un cadre léger pour les danses burlesques ; l'intrigue rudimentaire du *Sicilien* est un prologue préparant l'entrée dansée par le Roy. Nous savons par Molière lui-même que les scènes dialoguées des *Fâcheux* avaient été improvisées pour servir de raccords entre les entrées des danseurs, obligés de changer de costume ; ainsi Molière avait-il subordonné son génie satirique aux besoins et au succès des ballets de Beauchamp. En effet, les dialogues éliminés, le ballet, par lui-même, subsiste. L'action procède non par développement, mais par juxtaposition ; elle s'égrène en chapelet. Le thème est simple et saillant. « Le sujet, écrit La Fontaine, est un homme arrêté par toutes sortes de gens, sur le point d'aller à une assignation amoureuse. » Ce sujet se laisse aisément traduire par la pantomime. Les Ballets Russes l'ont transformé en introduisant dans la partie dansée certains motifs de la comédie parlée ; ils ont de même remplacé ou élagué plusieurs entrées de danse, prévues par le livret. La partition de Georges Auric cimente et rythme les épisodes alignés. Il est, sans doute, légèrement ridicule de flanquer, sur le programme, le nom de Molière, de celui du monsieur qui a bien voulu se donner la peine de couper le texte de la pièce. Au fait : ce poète à peu de frais ne serait-il pas un personnage de plus dans le défilé des *Fâcheux* ? Mais la conception même reste tout à fait plausible, à condition de remplacer le texte mordant et agile de Molière par une invention chorégraphique équivalente. Or, rien ne porte à croire que Mlle Nijinska soit le Molière de la chorégraphie.

" Les Fâcheux "

Ce n'est pas qu'elle soit dépourvue de toute imagination. Mais celle-ci est de courte haleine. La plupart des entrées s'annoncent bien. Le thème saltatoire, celui de Lysandre ou du joueur de cartes, apparaît spirituel et séduisant. Mais aucun développement ne vient l'amplifier. La monotonie et l'ennui nous guettent. Cette inspiration au compte-gouttes se déverse dans un tonneau d'eau tiède. Je repêche quelques jolis traits : les joueuses de volant, qui agitent, derrière leur dos, les raquettes entre-croisées telles des ailerons qui battent : l'utilisation dans le solo d'Orphise (M^me^ Tchernicheva), de la marche à plat, en chausson sans talon, comme d'un élément chorégraphique. Mais l'ensemble du ballet ainsi que de chaque entrée isolée reste grêle, languissant, vide. Ce vide est le propre de chaque danse à laquelle manque un fond d'inspiration motrice, véritable et directe, qui ne s'accomplit point selon une logique serrée. Massine cache souvent ce vide par une agitation forcenée ; il semble se mouvoir sous une pression d'innombrables atmosphères ; tout son être, tendu à l'extrême, trépide par saccades. M^lle^ Nijinska renonce à ce subterfuge, parfois saisissant ; son corps de ballet accomplit avec résignation une corvée insipide. Les descentes en diagonale des joueuses de volant m'ont fait songer au ballet classique des *Mariés de la Tour Eiffel :* une parodie. Les joueurs de balle manquent de nerf, et pourtant quelle chance, pour un metteur en scène, que l'utilisation chorégraphique du dynamisme sportif ! Je mets à part le finale, le « grand ballet » du XVII^e^ siècle, la « coda » des maîtres milanais. Elle est constituée selon une vieille tradition, renouvelée par M^lle^ Nijinska, par la rentrée successive de chaque groupe de danseurs ayant paru au courant de la pièce : après une brève reprise de leurs thèmes respectifs, tous les participants se fondent dans le *tutti* rapide sur lequel tombe le rideau. Le dispositif de ce finale est assez heureux et appuyé par le musicien d'une façon excellente.

M.Vilzac, qui est le meilleur danseur de la compagnie, tient le rôle d'Eraste, celui d'un mime. Il se déplace par pas raides et tendus : c'est Nemtchinova dans *Biches,* sans les pointes ; son air de tête est celui de M^lle^ Nijinska dans *Petrouchka.* M^lle^ Nijinska elle-même interprète Lysandre avec assez d'éclat, sinon d'élégance. M. Voïzikovsky donne beaucoup d'accent à son joueur de cartes. Et tout le monde s'évertue à tirer tout le

possible des piètres données de la chorégraphie. A titre d'intermezzo, inscrit en marge du sujet, M. Antoine Doline dansa une variation sur un nocturne d'Auric, où passe un souffle de lyrisme. Ce jeune danseur a une très belle élévation, ses entrechats-cinq de volée ont du brio, quoiqu'il

Sur les pointes

Savina (Photo Bragaglia, Rome)

les remplace parfois par des assemblés non battus : il glisse avec ampleur ; c'est un bon sujet et un beau jeune homme. Dans *Les Fâcheux* il se donne le ridicule de faire des pointes.

Peu après cette excursion rétrospective, nous nous trouvâmes conviés à voir Terpsichore en maillot de bain mendier une maigre pitance sur le parvis de la salle de spectacle où triomphe le sport moderne. Après un steeple mouvementé, les « Ballets Russes » y emportent la coupe de l'Actualité, en attendant que celle-ci passe à une autre équipe.

L'étonnement causé aux spectateurs s'évanouira en peu de jours, étant provoqué par des expédients fallacieux et, d'ailleurs, usagés. Ce

paradoxe de transporter sur une grande scène lyrique les procédés et habitudes du tréteau, du ring, du dancing et de l'écran, nous dépayse pour un instant et, par conséquent, nous amuse. Cependant, cet instant est vite passé. L'esprit de la danse aurait pu, par le sortilège d'une transposition ironique ou lyrique, assimiler et transfigurer le multiple et curieux dynamisme sportif. Quel chorégraphe n'a pas rêvé à un tel enrichissement, penché attentivement sur les images du *Miroir des Sports* ? Et j'ai connu des sportifs, notamment un maître patineur, qui, de leur côté, mettaient au point leur forme à la barre d'une classe de danse. Or, M^lle^ Nijinska s'en est tenue à une imitation directe et superficielle des disciplines sportives. Son apparition en joueuse de tennis de blanc vêtue, raquette en main, m'a semblé le reflet grimaçant de Karsavina dans les *Jeux* de Debussy, Bakst et Nijinsky où, il y a quinze ans, l'homme sportif abordait le théâtre. Chez Nijinsky, l'esprit nouveau était symbolisé par le mouvement anguleux, tourné « en dedans » s'opposant à « l'ouverture » vaste et les courbes arrondies de l'école. Sans la raquette nous ne nous serions pas douté que M^lle^ Nijinska dispute un « game ». Mais le chandail ne fait pas le moine. Et des *Fâcheux* au *Train Bleu*, le défilé des sports anciens et modernes aurait été sifflé au Vélodrome Buffalo.

Miroir des sports

Le ballet de M. Darius Milhaud possède deux « clous » : la scène au ralenti et le plongeon. J'ai consacré dans un contexte différent quelques réflexions à l'étrange et rêveuse beauté qui revêt les figures « nageant » au ralenti sur l'écran. Deux petits steppeurs espagnols s'en étaient aperçus et avaient corsé la finale de leur numéro de l'Olympia par un pastiche souriant du procédé. Hier, on s'est mis à quarante pour dévaliser ces petites gens, et on a insisté à ne plus en finir. Dans *Roméo*, Cocteau, inspiré par le cinéma, avait appliqué cette découverte pour transcrire le mouvement rapide du coureur. Il a fait du théâtre avec le cinéma et appliqué au plateau stable le déroulement vertigineux du film. M^lle^ Nijinska a puérilement copié cette trouvaille.

M. Doline, le nageur, s'est défendu vigoureusement, grâce à des dons peu communs et un jarret d'acier ; ses relevés sur les pointes après la culbute sont des performances étonnantes quant à l'équilibre. Il aurait fait un acrobate ; nous aurions perdu un danseur. Les autres sujets arrivent à faire la roue. Mais quelle erreur que toute cette acrobatie

effective et défective, ce saut au tremplin, etc.! Des sauteurs à la batoude comme les Flying Banwards enfonceraient tout cela en un instant par leur style poétique et correct et l'élasticité de leurs sauts périlleux. Mais les chefs de Ballets Russes ignorent donc tout des ressources du music-hall et des joies dont il nous comble ? Les « Gigolos » et les « joueurs de golf» du *Train Bleu* fument en scène et écrasent les allumettes avec leurs semelles. Quelle audace, n'est-ce pas, dans cette familiarité! Et quelle contemporanéité! Mais nous avons au music-hall des hommes qui avalent leur cigarette, puis la dégurgitent toujours allumée. On daigne se dandiner et se déhancher à l'instar des professionnels de dancing ! Mais que M^lle^ Sokolova elle-même aille voir danser Marjorie Moss dans un restaurant de nuit ; elle apprendra ce que c'est que la pureté d'un grand style, le rythme du jazz intégré et exprimé pour de bon. M. Darius Milhaud croit qu'au music-hall nous sommes assourdis par le bruit et assommés de vieilles rengaines. Mais rien de moins trivial et de plus raffiné que les prouesses d'un drummer nègre n'effleurant presque pas les peaux de sa grosse caisse, créant et nuançant les timbres, jonglant avec ses baguettes. Il n'y a que Stravinsky pour avoir atteint à cette énergie, et peut-être les « blues » de Jean Wiener pour avoir évoqué cette finesse. M. Laurens, sculpteur remarquable, n'est sur la scène qu'un ignare ne se doutant ni de l'optique théâtrale ni de l'effet des éclairages. Qu'il étudie, au music-hall, les accessoires : tout y est calculé et fonctionnel ; et il ne sera pas tenté de s'y frotter. Son seul mérite : la sobriété. Jamais la danse théâtrale ne pourra vivre aux crochets du music-hall. En empruntant aux autres genres, elle aura vite fini par se ruiner. Imiter c'est abdiquer !...

Cette même saison, riche d'enseignements, mais lourde aussi de déboires, nous fournit, en outre, l'occasion d'étudier les ressources des Ballets Russes dans les conditions exceptionnelles d'un spectacle dont le lieu et le faste évoquaient le lointain souvenir de ces *Plaisirs de l'Ile enchantée*, auxquels collabora Molière et que grava Israël Silvestre.

Une fête à Versailles

Cette fête de Versailles, dont Serge de Diaghilev a été l'ordonnateur et M. Gabriel Astruc l'intendant, n'a pas été conçue comme la reproduction laborieuse de splendeurs abolies. Ce fut plutôt la résurrection merveilleuse d'un passé vivant, ranimé par une volonté moderne. Nous n'avons pas été convié à inaugurer en cérémonie l'ossuaire d'une

civilisation éteinte ; nous avons vécu une heure intense où les grands souvenirs affluaient à fleur de peau, où le sang généreux des siècles rythmait la fuite des instants et le battement de nos veines.

De tous les visages de la Cité des Eaux, c'est au Versailles du Roy qu'allait la pensée fervente des réalisateurs ; et l'ombre souveraine qui hante ces lieux, « genius loci », leur fut propice. Ce soir nous avons donc été les hôtes de Louis XIV, il serait vain de m'étendre sur les époques de Versailles ou de faire étalage d'une érudition trop facilement puisée dans la prose évocatrice de M. de Nolhac ou dans les résumés lumineux de M. Pératé. Aussi, coupant court aux paraphrases de thèmes connus et aux attendrissements rétrospectifs, m'occuperai-je des réalités solides du spectacle.

Or le succès de l'audacieuse tentative dépendait avant tout de l'agencement scénique de la Galerie des Glaces. Il s'agissait de départager le plateau et la salle par une coupe heureuse, de ménager les issues, de différencier les niveaux de la scène de façon à rendre visibles tous les plans s'étageant en profondeur. Il fallait surtout adapter les proportions d'une construction factice et improvisée au rythme architectural de l'œuvre de Mansart : caprice royal digne du Grand Siècle. Le peintre, M. Juan Gris, assisté par le savant conservateur et par l'architecte du château, y réussit merveilleusement. Par des escaliers et des gradins disposés de face et de profil, il réunit les plateformes superposées. Quelques planches, quelques feuilles de fer-blanc, quelques pots de couleur lui suffirent pour simuler l'éclat des glaces bisautées, les « pommelures » des marbres gris, la suavité des marbres mauves. La sorcellerie des lustres compléta l'illusion. Des trophées dorés, imitant ceux de Coysevox qui surplombent la corniche, la blancheur de quelques groupes imitant le stuc servirent à meubler les gradins de la scène, délimitée par un fond noir, orné de glaces et de guirlandes dorées. Pour le ballet de la Reine de Naples, une paroi de velours bleu à cartouches d'argent s'élevait des dessous. Les costumes, très nombreux et de provenances très diverses, se trouvaient reliés au grand praticable de Gris par des rappels de tons ou des contrastes violents. Les infantes, rose et noire, de la *Pavane* de Fauré occupaient, après s'être inclinées aux applaudissements de la salle, deux socles symétriques et se transformaient en éléments immuables de l'ensemble architectonique.

Enfin, dans l'entrée du Roy, l'énorme manteau bleu porté par des nègres se déroulait dans un rythme grandiose sur les rampes et les terrasses de la scène. Quand j'appris à mes collègues de la critique musicale que l'homme qui réalisa cet ingénieux hommage à Mansart est l'un de nos plus réputés

Antoine Doline (Wide World Photos)

et plus rigides peintres cubistes, l'étonnement fut grand. Et, cependant, quel spectacle instructif que ce nouveau classicisme, abstrait et âpre, donnant la main au classicisme pompeux et saturé de sève baroque du Grand Siècle!

La compagnie de M. de Diaghilev défile devant nous en un divertissement très touffu et fait pour réhabiliter le prestige des « Ballets Russes ». La reconstitution d'un ballet de Montéclair n'ayant pu être mise au point, les anciennes danses françaises furent frustrées de leur part de succès. Mais les fragments de l'œuvre de Marius Petipa, suprême floraison de la danse française d'expression russe, vinrent combler cette lacune. L'interprétation, fort honorable pour l'ensemble, fut brillante pour les premiers rôles masculins. Idzikovsky obtint dans *l'Oiseau Bleu* le plus mérité des triomphes ; c'est un technicien absolument hors ligne. M. Vilzac est un cavalier de grand style. MM. Voïzikovsky et Zwereff excellent dans le burlesque. Mais pour les étoiles, néant. Aucun flottement dans les évolutions complexes de la figuration ; somme toute, spectacle somptueux et de tout point conforme à la splendeur solennelle de la conception.

Danse et pyrotechnie

Le ballet fini, nous assistâmes, collés contre les croisées cintrées, à un nouvel enchantement : un feu d'artifice tiré sous les fenêtres. Or, les fusées semblaient éclater et se déployer en éventail, sous le plafond même de la galerie dont le reflet était projeté dans l'obscurité par les glaces. Les paraboles ignées paraissaient retracer dans l'espace les grands jetés d'Idzikovsky, tandis que les fumées s'effilant en guipures et en rubans habillaient de tarlatane grise le ballet aérien. Certes les pyrotechniciens modernes ne songent plus aux « châteaux d'eaux » illuminés de Burnacini, ni à l'ossature constructive de ces jeux affectionnés par les Ruggieri ; ils négligent les roues et les figures ! Mais le génie du feu survit, quand même, dans les réminiscences précieuses d'un art qui s'étiole...

III

L'appel aux " jeunes "

Ayant regagné Paris en 1925, pour la dix-huitième fois, M. de Diaghilev, ponte audacieux, a misé sur la jeunesse. Il n'est pas tombé dans ce travers qui nous incite trop souvent à considérer les gens comme des « jeunes », parce qu'ils ont notre âge. Il s'est associé avec ceux qui ont vingt ans, qui viennent de les dépasser ou ne les ont pas encore. En abattant un tel atout, il est sûr de son jeu. Quand il n'arrivera pas à nous enchanter il pourra nous toucher ou nous amuser. Il met l'effort accompli ou seulement ébauché par les siens sous l'invocation puissante de l'avenir. Car une telle précocité excuse toute défaillance, infirme tout jugement trop absolu, ratifie toute témérité, décuple la valeur des promesses. Et il n'y a ni argument, ni réserve qui vaillent envers ceux qui ont encore toute leur vie à vivre. Aussi le théâtre prend-il un air de fête : c'est là une question d'atmosphère. Les Ballets Russes commençaient à s'engourdir ; ils somnolaient sur une litière de lauriers jaunis. Depuis la saison dernière, ils ont rajeuni de dix ans. Et nos amis Jean Cocteau et Georges Auric, patriarches chenus, se penchent avec sollicitude sur la couveuse où M. de Diaghilev fait éclore les génies de demain.

Le premier programme des Russes met en ligne — solidement encadré par deux œuvres classées et célèbres à plus d'un titre — le premier ouvrage pour le théâtre d'un homme nouveau, M. Vladimir Dukelsky, tout juste un homme, puisqu'il avoue vingt et un printemps. C'est là

une mythologie narquoise et voluptueuse. En prenant pour thème les amours de Zéphire et de Flore, sujet cher aux prix de Rome ainsi qu'aux chorégraphes du Premier Empire, le librettiste s'ingénie à côtoyer, par allusions insinuées ou fugitifs symboles, nombre de péchés capitaux et

" Zéphire et Flore "

Massine dans "La Boutique fantasque "

quelques autres plus ou moins véniels. Les danseurs évoluent ainsi sur un plateau pavé de mauvaises intentions qu'il est bien inutile de dévoiler. Sur cette donnée innocemment perverse, M. Dukelsky a établi une partition très développée, traitée sous forme de suite à l'instar des ballets de l'ancien temps et des *Biches* de M. Poulenc. Les épisodes lents et allègres alternent avec une certaine monotonie dont viennent nous distraire, de temps à autre, des sursauts spirituels du rythme (comme dans cette espèce de mazurka des Muses) et de curieuses stridences de timbres. L'écriture semble tenir en même temps des préceptes les plus anciens du Conservatoire et des improvisations les plus fougueuses d'un Prokofiew ; parfois,

une phrase syncopée de rag-time fait haleter le discours. Il faudrait, pour dégager et délimiter ce qu'il y a de personnel dans cet ouvrage copieux, mais incertain, de style intermittent, une perspicacité musicale, voire une prescience dont je ne saurais me targuer. Il suffit de dire que la matière sonore coule avec aisance d'une source abondante, même surabondante. Car il m'apparaît que l'œuvre gagnerait à être réduite ; l'effet s'en trouverait corsé et certaines redites qui font languir l'action et la chorégraphie seraient, de ce fait, évitées.

Massine et Nijinska

Les danses ont été réglées par Léonide Massine. Ce retour me semble opportun. Massine avait manqué aux Ballets Russes. Les Ballets Russes lui avaient terriblement manqué. Son départ avait amené l'interrègne néfaste de M^lle^ Nijinska, dont — tout compte tenu de ses dons, de sa sincérité et de son énergie — nous avions préconisé et prédit le renvoi. Il est cependant d'une stricte justice de constater l'ascendant exercé sur Massine lui-même par les recherches de M^lle^ Nijinska. Considérons le groupe des Muses dans l'apothéose! On les voit gisantes sur le dos, deux par deux, l'occiput tourné vers la salle, renversées sur le plan incliné du plateau. Ce dispositif ingénieux fait songer à *Noces*, de même que toute la manière de faire des Muses, leur marche sur une pointe tendue et sur une plante à plat, et jusqu'à la coupe du costume de Flore ou à son port de bras (coude relevé, paume sur la gorge) évoquent — de toute évidence — la facture des *Biches*. Massine s'est trouvé ainsi tributaire de sa devancière. Par d'autres côtés, il fit œuvre originale.

Si j'ai trouvé la contexture saltatoire de *Zéphire et Flore* heurtée, tourmentée, surchargée dans l'ensemble, j'ai eu l'heur d'y cueillir mainte trouvaille séduisante et frappante par elle-même. Massine ajoute à une imagination motrice et plastique très réelle la recherche cérébrale et vaniteuse de la singularité forcée. Il diminue son naturel heureux par le souci constant de la surenchère. La fausse honte tarit son lyrisme. Il évite d'être simple par crainte d'être niais, et compense toute velléité sincère par un ricanement averti. Il n'est pas libre intérieurement, mais inquiet, à l'affût de la nouveauté qui le surclasserait ; de ce fait, il devient maniéré. Voilà comment, sans connaître l'homme, je m'explique l'artiste. Ceci posé, rendons hommage à Massine inventeur de formes. Dans les « adages » de Flore et Borée, j'ai relevé plus d'un groupe inédit, d'une

« construction » neuve, piquante, voire émouvante par le parallélisme ou le contraste des lignes. Le solo si discret de Flore (trop discret : où est le résultat de cet appauvrissement voulu de la technique ?), promenade sur les pointes, ponctuée de tours et assouplie par des « sissones » fondus, aurait été à citer si ce morceau n'était encore préfiguré par les *Biches*. Massine s'adapte tantôt étroitement à la musique, tantôt en use avec une extrême liberté : tel duo de Zéphire et de la déesse ne prend que rarement contact avec le rythme musical... Cette émancipation, M. Massine la souligne en faisant succéder des pas, scandés en silence, à la musique ou la précéder. Il en est de même dans son *Pulcinella*, où les danseurs de la finale continuent à marquer la mesure après le point d'orgue liminaire.

Les maquettes du décor et des costumes sont dues au maître Georges Braque. On ne voit pas trop ce que ce décor représente ; le lieu reste mal précisé ; mais les verts pâles marbrés de gris, veinés de jaune, éclaboussés de blanc d'Espagne, mais le ciel doré nous font venir l'eau à la bouche. Quant aux costumes, je n'ai pas beaucoup goûté celui de Flore : mollets fleuris de pétales, petite toque genre 1880, justaucorps dégageant entièrement les jambes et laissant dépasser par derrière un soupçon de tutu, espèce de tournure en tulle. Venant après *Biches*, la plaisanterie manque de nouveauté.

L'interprétation s'est trouvée assurée par un personnel rajeuni d'une façon très heureuse. Les cadres valeureux, mais très insuffisants, de l'année passée sont renforcés par des éléments nouveaux, formés en majorité par l'école ci-devant impériale de Pétrograd. Et j'ai même remarqué une recrue qui ne doit pas avoir dépassé l'âge de douze ans. Il y a des départs à déplorer : celui surtout d'Anatole Vilzac. Par contre, l'étonnant Idzikovsky est rentré au bercail.

Débuts

Le ballet de M. Dukelsky est interprété par M^lle^ Nikitina, MM. Doline et Serge Lifar. Nous nous réjouissons de voir sortir M^lle^ Nikitina d'une obscurité entière et imméritée tout en doutant que son avancement subit corresponde exactement à un progrès dans son travail. Sa ligne est allongée et agréable, mais non sans quelque sécheresse. Elle est, d'ailleurs, trahie par le costume. Exécution et physionomie manquent de vie. Dans l'arabesque, le souci de la stabilité crispe le genou en l'air.

Répétition de "Matelots". Lifar et Nemtchinova. (Photo Manuel)

Quant à son métier, la chorégraphie sommaire de Massine ne donne aucune assise à une appréciation. M. Doline évolue, comme nous l'avions prévu, plutôt dans le sens d'une vigoureuse et décorative prestance que dans celui de la légèreté et des artifices complexes de la batterie. Mais la distribution nous réservait la plus réjouissante surprise. Il s'agit de ce lutin au pagne d'or qui, dans le rôle de Borée, nous ravit par son élévation et sa prestesse mêlées à je ne sais quoi d'enfantin. M. Serge Lifar a le museau d'un bon petit diable très éveillé et un torse splendide sous le fard : c'est Apollon-Gavroche. Je suis prêt à croire que ce *kid* représente — avec la superbe Véra Nemtchinova, étoile dont j'admire de saison en saison l'épanouissement — le plus clair de l '« avoir » des Ballets Russes de Monte-Carlo. Mais il est grand temps que le compte rendu de cette première soirée finisse malgré tout le plaisir que j'éprouverais à parler encore de la reprise de la *Boutique fantasque*, divertissement grouillant de vie et qui se joue dans le décor d'André Derain : l'un des plus beaux qui aient été faits depuis que le théâtre existe.

Les "Matelots"

Au deuxième programme des Ballets Russes se trouvèrent inscrites la création des *Matelots* de Georges Auric et une nouvelle version du *Chant du Rossignol*. Le scénario des *Matelots* présente le plus admirable des sujets, mais à l'état d'une esquisse assez gauche et terne. Le titre paraît évoquer les amours marines, la farouche orgie des bouges, les hommes

Répétition de "Matelots". Au fond : costumes du "Rossignol"

rudes qui comblent leurs compagnes d'une heure de cette immense ferveur accumulée en eux pendant la traversée : le rut et le rêve, brutale et haute poésie des escales ! Et pour fond de cette violente idylle, tapi jalousement au coin d'une abrupte ruelle, ce monstrueux comparse : la mer. Or, le livret se contente de cette mince intrigue de trois matelots éprouvant, sous un déguisement, la fidélité d'une belle. Ainsi, l'argument évite attentivement cet écueil : être humain. Car, de nos jours, la sensibilité et l'imagination suffisent pour compromettre un auteur.

Sur la partition je n'ai à dire ici que mon sentiment de bienveillant auditeur, sentiment mêlé de plaisir et de peine. Tant de verdeur et de franche énergie se trouvent employés à un genre de tout second ordre : le pastiche musical. Pastiche

Certes, il est divertissant de confier à la trompette, droite et candide comme un garde champêtre, l'imitation narquoise d'une pompeuse variation de Tchaïkovsky pour danseur seul, ou de charger le trombone asthmatique et grincheux de tourner la romance sentimentale. Quant aux thèmes, on peut se complaire, pour une fois, à dénicher des trivialités de choix. Mais ce jeu n'a-t-il pas été trop pratiqué de *Parade* jusqu'aux *Biches?* Et le *Train bleu* n'a-t-il pas tué le genre équivoque de la stylisation parodique en tombant tout de bon dans cette banalité qu'il veut narguer ? Qu'on ne vienne pas me citer *Petrouchka,* surgi voilà bientôt quinze ans

et dont les plus fameuses pages sont établies sur des ritournelles d'orgue de Barbarie minables et usées. La puissance créatrice de Stravinsky transforme ce billon en or. Sans doute, quelques grands classiques ont composé des variations sur des rengaines populaires ; ils ont prouvé que la donnée pouvait bien n'être rien et que l'art était tout. Dans *Matelots,* la matière prime la personnalité du musicien. Le sujet le commanderait-il ? Mais rien n'est moins vulgaire que le peuple et rien n'est trop beau ni trop pur pour dire le cœur d'un simple. Un musicien tel qu'Auric trahira-t-il toujours la Muse pour la nymphe Echo ? Nous refusera-t-il l'expression directe de sa pensée musicale et l'aveu spontané de son tempérament propre ? Faudra-t-il encore le découvrir à travers autre chose ? Honegger s'est tourné vers la grandeur biblique. Quand verrons-nous Auric sans attributs postiches, dans la plénitude de son naturel robuste, de sa gaillardise pantagruélique et de sa malicieuse finesse ?... Mais, encore une fois, ce ne sont là que les gloses d'un fervent de spectacle en musique, crayonnées en marge d'une partition plaisante et drue.

La chorégraphie est loin d'être du meilleur Massine. Nous y chercherions en vain la fougue excentrique et gracieuse de *La Boutique*. Obligé de régler coup sur coup trois matelotes sur des motifs analogues, il reste à court et comble les lacunes par cette propulsion violente des membres qui tient plutôt de la culture physique. Ou bien, il imagine le « truc » des trois copains dansant avec leurs chaises ; mais que deviennent ces simples chaises auprès du canapé des *Biches ?* Ainsi, il applique à cette chose truculente et joviale la manière contractée et grimaçante que je lui ai reprochée plus d'une fois. Le décor de M. Pruna pourvoit à créer une ambiance ; il se décompose en plusieurs toiles de fond qui se succèdent et à un cube qui pivote et dont chaque surface verticale porte une image ; je n'ai pas deviné la fonction de ce cube. Avec M. Pruna nous retombons dans le pastiche ; c'est du Picasso en dragée. Ce que fit, au théâtre, ce génie, M. Pruna veut le refaire ; mais il n'a pour lui, en guise de génie, que le goût, cette vertu des faibles.

Les *Matelots* furent vigoureusement défendus par une distribution éclatante. L'extraordinaire Nemtchinova avait pour « confidente» M^lle^ Sokolova, la victime du *Sacre* et le baby de *Parade,* desservie, en l'occurrence, par la chorégraphie. M. Voïzikovsky, excellent danseur de caractère et

Véra Tréfilova
(Photo Henri Manuel)

successeur de Massine dans ses grands rôles, faisait l'amoureux. M. Slavinsky décrocha la timbale par une matelote pittoresque et bien rythmée. Et Serge Lifar sauta à merveille sa variation, accompagnée de cuillers, et qui n'est qu'une danse classique travestie. Voilà donc une équipe qui se

Serge Lifar dans "Matelots" et "Romeo and Juliet" (Photo Man Ray)

montra ostensiblement supérieure à la chorégraphie qu'elle est appelée à interpréter. Seule *La Boutique fantasque* déploie toutes les ressources de la troupe et nous permet d'associer les noms de M^lles^ Danilova, Savina, Géverova à ceux de la toute belle M^me^ Tchernicheva, de Félia Doubrovska et d'autres membres utiles de la compagnie.

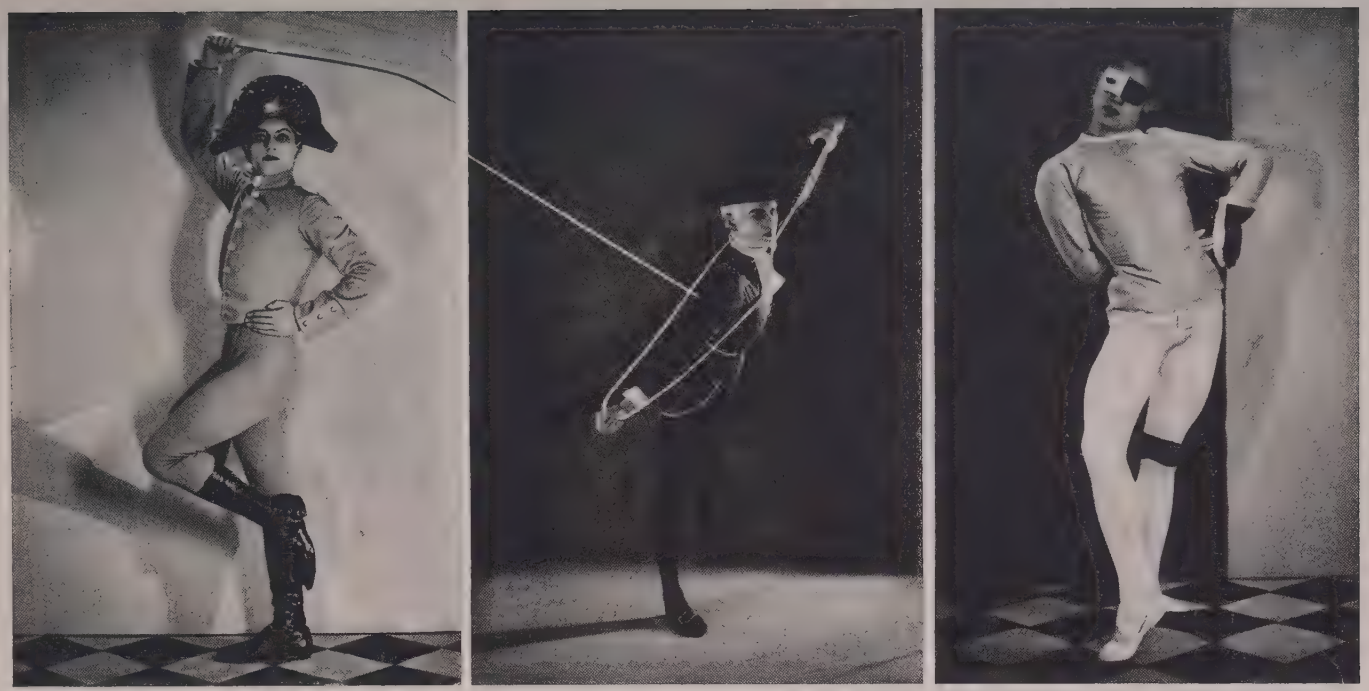
Quoi qu'il en soit, la semaine des « Ballets Russes » nous valut cette émouvante expérience de la renaissance *in extremis* d'une troupe de danse. Cette compagnie, décimée naguère par maint départ et gangrenée par l'amateurisme, vient de donner l'exemple d'un redressement presque inespéré. Il est vrai que j'en augurais quelque chose d'après les renseignements de fait qui m'étaient parvenus de Londres et de Monte-Carlo.

Les ballets russes sauvés par l'Ecole

Pour revaloriser sa troupe, M. de Diaghilev eut recours à une nouvelle méthode de recrutement. Il renonça à s'attacher les grands noms, auréolés d'un passé glorieux mais lourds d'années. Il chercha plutôt à réédifier sa maison par la base. Il a enrichi et aéré ses quadrilles. Et il a porté au tableau d'avancement des forces vives jusqu'alors sacrifiées à la vedette du jour. Reste à savoir où il puisait cette réserve de talents, où il se fournissait en matière humaine ? Et comment s'y prend-il pour obtenir de tels de ses pensionnaires, jusqu'alors effacés, un rendement imprévu ? La réponse est sur la main. Les « Ballets Russes » ont été sauvés par l'Ecole. En incorporant à sa troupe quatre ou cinq jeunes sujets des ci-devant théâtres impériaux de Petrograd, le directeur reprit contact avec la grande tradition russe de style et d'enseignement. Ayant tout au plus trois ou quatre ans de théâtre, ces nouveaux venus restent imbus de l'esprit de cet illustre conservatoire de danse qui forma les Pavlova, les Fokine, les Nijinsky. Car, si en Russie le ballet périclite dans une atmosphère irrespirable, l'Ecole survit par la valeur de ses méthodes et la vertu de son esthétique. Autant que l'Ecole dure, aucune déchéance du genre n'est irréparable. Sans compter de personnalité hors ligne, la petite équipe du théâtre Marie apporte aux Ballets Russes de Monte-Carlo l'appoint de sa préparation régulière et d'une saine continuité.

Enricho Cecchetti

Mais il y a autre chose encore. L'image qui illustre la première page du programme officiel est un tout récent portrait, dessiné par Pablo Picasso, de maître Enrico Cecchetti, le vénéré doyen du professorat classique. Ce délicat hommage au vieillard qui, une fois de plus, a quitté sa paisible retraite pour le service de la cause, n'est pas une attention gratuite. De toutes parts, son étonnant mérite éclate dans la tenue générale et l'entraînement de la troupe comme dans la « forme » améliorée de plusieurs jeunes artistes de talent. L'exemple de M. Idzikovsky, collaborateur et émule de Cecchetti, et qui à réintégré les Ballets Russes après une fugue d'une année, doit contribuer à cette action éducatrice. Voyez le beau Doline, dos droit, épaules en place, jarret d'acier, exécuter dans les *Biches* « l'exercice du milieu » auquel se borne, en l'occurrence, la chorégraphie de M^lle^ Nijinska. (Ah ! le programme ne l'appelle plus la Nijinska ! Les absents ont tort.) Songez aux caracoles et cabrioles du petit Serge Lifar, aux fouettés en tournant de la minuscule Alicia



De gauche à droite : Serge Lifar dans "Baraban" (Photo Man Ray) ; dans "Ode" (Photo Lipnitzki) et "Romeo and Juliet" (Photo Man Ray)

Markova : partout on reconnaît le vieil enchanteur que l'on voyait naguère, dans *Petrouchka*, tirer de son « piccolo » d'impératives stridences. Quant à Véra Nemtchinova, qui, élevée sous la bâche du chariot de Thespis, est le seul exemple que je connaisse d'une incontestable étoile formée à l'écart d'une école stable et d'une troupe sédentaire, n'a-t-elle pas dans ses jambes musclées dix années de Cecchetti ?

Formation et déformation

Et, en présence des meilleures pages réglées par Léonide Massine dans *La Boutique fantasque*, *Pulcinella* et *Les Femmes de bonne humeur*, ne croit-on pas voir le vieil homme veiller derrière un portant ? Ici, nous touchons au dilemme qui constamment menace l'œuvre de M. de Diaghilev. Il a bien reconstitué ses cadres. Mais il subit la crise du commandement. Il confie à un Cecchetti la formation de son personnel selon les bons principes. Or, les maîtres de ballet, chargés de la réalisation même des œuvres nouvelles, s'attachent à la *déformation* voulue et suivie des mêmes principes. On enseigne aux danseurs à marcher droit, et on les oblige à marcher de travers ; je connais bien le cas de certaines compagnies que le défaut de préparation, l'impéritie technique des danseurs acculent à la détresse. N'ai-je pas vu une jeune « étoile » des « Ballets Suédois » faire sa première barre, dans le studio d'un professeur « classique », en compagnie d'élèves de neuf ans ! J'ai admiré alors cette humilité et ce dévouement ! Et ce maître de ballet d'un des plus grands établissements parisiens qui peinait, dans un autre studio, courbaturé mais courageux, à se placer un peu en dehors ? D'autres théâtres renoncent à de grandes entreprises parce qu'ils ne sont pas outillés. Les « Ballets Russes », armés pour les plus nobles tâches, se confinent dans l'imagerie burlesque et dans de petits jeux chorégraphiques aux sous-entendus piquants. Jadis les chercheurs de la pierre philosophale fabriquaient de l'or avec des cailloux. Les « Ballets Russes » fabriquent des cailloux avec de l'or.

Crise du commandement

Le labeur de Massine — qui pourrait bien être au bout de son rouleau et que hante la rivalité avec M^lle^ Nijinska — ne suffit pas pour renflouer la nef ensablée. Il réédite trop souvent les poncifs par lui créés. Il ne se renouvelle pas au contact d'œuvres nouvelles. Il a un fonds. La *Boutique* ou la « farruca » du *Tricorne* suffiraient pour en témoigner. Mais il ne nous donne plus que rarement l'exemple d'une inspiration de premier jet. Il remplit des vides béants par des artifices tout faits.

Sa prosodie compte plus de chevilles que de rimes nouvelles. Et quand il ne trouve pas le mot propre, il le remplace par un cliché frappant. Dans les groupes portés, il renverse la danseuse sur le dos, tandis que la jambe se développe verticalement, ou bien il couche son personnage par

Gévergéva dans le " Triomphe de Neptune " (Photo Lipnitzki)

terre avec une jambe en l'air. Quand cela se pratique plusieurs fois par soirée et dans des pièces différentes, on se lasse de cette facétie.

Massine a du talent, peut-être en a-t-il beaucoup. Mais il gesticule dans le vide. Trop souvent les mouvements qu'il invente ne se trouvent en rapport avec rien, ni dans l'ordre émotif, ni dans l'ordre abstrait et formel, ni dans l'ordre comique. Or toute forme n'est viable que quand elle est l'expression, le signe, l'équivalent de quelque chose d'humain, que ce soit à notre sensibilité qu'elle s'adresse ou à notre pensée pure. Mais on ne peut tirer rien de rien.

Débuts de M. Balanchine

Ce raisonnement me fait fonder quelque espoir en ce jeune homme, M. Balanchine, qui a réglé *Le Rossignol*. Une coquille dans un mien compte rendu lui attribuait, bien malgré moi, l'imitation « odieuse » des tics de Massine. « Oiseuse », soit, car il a quelque peu emprunté à son célèbre

aîné — comme on dit dans une épigramme de Gœthe — « sa manière de se moucher et de cracher » ; les références abondent, de même, aux acrobaties de bas music-hall qui sont à l'ordre du jour. De plus, l'improvisation hâtive et le manque de répétitions se font sentir. Mais il y a dans cet ouvrage une chaleur, un souffle, des nuances de grâce naïve et de pittoresques de bon aloi. Cependant M. Balanchine, qui manifestement a besoin lui-même d'être guidé, pourra-t-il guider ses camarades ? Le dilemme reste intact.

Et je me prends à songer à cette fabuleuse histoire du rossignol de l'empereur de Chine. Il renvoie l'oiseau vivant et s'entiche de l'oiseau artificiel. Mais l'ennui bientôt le terrasse. Le vrai rossignol revient et par son chant chasse la mort assise au chevet du monarque.

Cet apologue n'est-il pas fait pour éclairer la royauté chorégraphique de M. de Diaghilev ? Voudra-t-il briser le monstre et écouter le chant du petit rossignol blanc, une âme coulée dans une forme, symbole de l'art vivant ?

IV

Surréalisme

Que pouvons-nous augurer des « Ballets Russes » pour l'avenir le plus proche, nous demandions-nous lors de ces tentatives. Tout nous semblait annoncer un revirement brusqué. Mais comment prévoir vers quels horizons allait cingler « ce bateau ivre » ? M. de Diaghilev, plus que jamais à l'affût de la mode, conclut, pour l'année 1926, une alliance de circonstance et toute provisoire avec les peintres dits « surréalistes ». Il en a rapidement drainé la mince substance. Les motifs suggérés par Marx Ernst et Joan Miro, artistes de ce groupe, emblèmes symboliques ou vignettes, agrandis à l'échelle de la scène, peints en surcharge sur un décor de châssis et de toiles vierges, n'étaient qu'un élément neutre et tout à fait inconsistant du spectacle. S'il produisit quelque sensation, c'est grâce aux violentes manifestations des chefs du groupe surréalistes contre un étalage aussi gratuit de leurs méthodes au théâtre. On mena beaucoup de bruit pour rien, car la tentative ne devait pas avoir de lendemain, les « Ballets Russes » s'étant contentés d'un échantillon unique de ce genre auquel aucune affinité véritable ne les liait et qu'ils se contentèrent

d'écrémer, avant de passer outre. Ce fut l'œuvre d'un jeune musicien anglais, M. Constant Lambert, qui, par hasard, servit de prétexte à cette expérience.

Romeo and Juliet « en ballet » appartient à ce genre de pièces, où

Alice Nikitina dans "Chatte" (Photo Raphael)

l'illusion théâtrale et la réalité se mêlent. Que l'on me permette de ne pas invoquer, à propos de cette « répétition sans décors en deux parties », l'exemple du sempiternel Pirandello. Le romantisme était féru de cette formule qui nous fait voir l'envers du rideau : du *Kean*, de Dumas père, à l'*Adrienne Lecouvreur*, de Scribe, nous assistons à cette superposition du vrai et du faux, du masque et du visage.

" Romeo and Juliet "

Quant à l'idée de mettre en scène une leçon, puis une répétition de danse, elle est aussi attrayante que peu neuve. N'a-t-on pas, il y a quelque trente ans, monté à l'Opéra, un ballet, *Les Etoiles*, qui fut un « documentaire» de la danse d'école ? Etre admis par la prestigieuse compagnie des

« Ballets Russes » dans l'intimité du laboratoire est un régal pour le public. Un désordre voulu semble introduire le spectateur dans l'existence familière de toute cette turbulente jeunesse. Cependant, la saveur du thème est délétérée par l'indigence extrême du scénario, par le coq-à-l'âne émoussé et puéril.

Des épisodes d'un grand charme émergent, par moments, de cette parodie trop appuyée, trop prolixe. Le petit « andantino » des deux amoureux est réglé avec une extrême délicatesse ; il se joue en de suaves courbes dessinées par les bras en couronne du couple et l'inflexion simultanée des deux sveltes torses

Le deuxième tableau, précédé par un intermède où le rideau, presque entièrement baissé, ne permet d'apercevoir que les jambes des danseurs (Degas, Cinéma), présente la répétition d'un présumé ballet, tiré de *Romeo and Juliet.*

Les thèmes essentiels de la tragédie sont plastiquement résumés ; et souvent, quand la maîtresse de ballet, M^lle^ Nijinska, échappe au ricanement écœurant, au parti pris de ravaler tout ce qui est humain par une ironie grimaçante, à cette misanthropie dégoûtée qui semble être l'esthétique même imposée à son monde par Serge de Diaghilev, elle trouve et développe des motifs plastiques qui ne sont pas sans beauté.

Telle me semble, par exemple, l'interprétation chorégraphique du duel. Mais cet effort vers le style voisine avec une espèce de sans-gêne naturaliste : ni unité, ni dignité. Le truc de la nourrice affublée d'un ventre postiche est bien lamentable. Et toutes ces petites farces d'écoliers distillent un ennui qui endommage notre plaisir. Sur chaque feuille verte on voit un escargot.

Un nouveau sketch fort plaisant vint s'ajouter à cette « revue de fin d'année », défrayée tant par l'actualité artistique que par les mœurs nouvelles, et dont les « Ballets Russes » présentent chaque scène séparément sous le titre plutôt impropre de ballets. Ce divertissement, empruntant ses thèmes au tréteau, à la piste et à l'écran, bénéficie de la jeune renommée de M. Georges Auric, qui, apprécié des musiciens, est la coqueluche de la critique dramatique.

" Pastorale "

Cette constatation ne veut avoir rien d'insidieux. Le fait est que l'on doit au compositeur de *Pastorale* la plus adéquate des musiques

Antoine Doline. "Danse espagnole" (Wide World photos)

de scène, stimulant l'action par sa vertu dynamique, « dopant » la verve des acteurs et « soufflant » au metteur en scène des rythmes neufs du mouvement corporel. Que le danseur baye aux corneilles ou piétine, comme il arrive dans la chorégraphie vivace mais intermittente de la pièce, pleine de longueurs et de trous, la partition l'entraîne automati-

quement, tel un trottoir roulant. Avec cette même bonne humeur narquoise et ce bagout canaille qui donnent sa corrosive saveur aux *Matelots*, la suite d'Auric trotte ou galope d'une bonne allure encadrée par la pastorale du début et le nocturne sentimental du dénouement, établis sur le même thème.

Mais tel est le contre-coup d'une réputation établie que l'imprévu s'émousse. M. Auric a beau nous secouer, nous rudoyer par l'âcreté des timbres et l'insistance des accents, le pli est pris, rien ne trouble l'agrément paisible que nous procure cette musique si pertinemment appliquée au théâtre et si amusante en soi.

Le scénario suggère une idylle aux champs, entre le petit cycliste du télégraphe et la demoiselle campagnarde ; cette bergerie extravagante est troublée par un épisode du « roman comique » de nos jours. Une troupe de cinéma vient tourner sur les lieux une scène de film romantique. Le télégraphiste est fasciné par l'étoile. Mais bientôt le château d'Armide s'écroule, la caravane s'éloigne, et le délaissé retourne à ses amours champêtres.

Une telle donnée est piquante et plausible ; elle mériterait d'être développée ; elle n'est qu'indiquée. Et le retour du motif de la répétition fait double emploi avec le deuxième acte de *Romeo and Juliet;* les costumes mêmes des comédiens sont de coupe identique ; le style Henri III est décidément à l'honneur, de nos jours.

Ainsi, « on tourne ». Le jeu combiné de la « star », du metteur en scène et des opérateurs est traité sous forme de pantomime rythmée. Les personnages jonglent avec des accessoires imaginaires. Le metteur en scène ne manque pas d'invention ; ce qui lui fait défaut, c'est l'observation ; souvent sa caricature du monde cinématographique s'écarte de toute réalité. On ne comprend plus ce qui se passe. La verve de M. Balanchine tourne alors à vide.

Où il atteint une irrésistible drôlerie, c'est dans la mazurka des décors. Des ouvriers invisibles apportent, établissent et déplacent sur le plus allègre des rythmes ternaires les portants d'un palais à volonté.

Influence de Jean Cocteau

Ce sont bien les serviteurs de la scène du *Roméo* de Jean Cocteau qui maniaient les châssis de M. Jean Victor-Hugo, mais lancés au pas de course ; à voir combien les boutades de Cocteau hantent les « Ballets

Russes » on finira par découvrir la rare valeur de cet homme de théâtre. Et je songe encore à un procédé employé par Max Reinhardt pour les changements de décors dans *La Nuit de la Saint-Jean* (1909). Les ouvriers procédaient à ces changements dans la pénombre en sautillant en mesure

Véra Nemtchinova (Wide World photos)

sur une musique de Humperdinck. Les vieilles plaisanteries sont encore les meilleures. La tradition du rire est vénérable. La généalogie de telle parade remonte des Fratellini jusqu'aux Atellanes.

La nouvelle équipe

M. Balanchine peut se vanter d'avoir ajouté à l'héritage. Sa parodie du pas de deux classique, réalisée en connaissance de cause, renouvelle le genre. Cet adage cocasse utilise avec humour les linéaments « hyperboliques » de la danseuse, M^lle^ Felia Doubrovska ; développés passant pardessus la tête du cavalier, soufflets chorégraphiques, et ce « tour de promenade», où le danseur fait pivoter l'étoile en la tenant par le mollet, sont des déformations divertissantes. M. Serge Lifar est un petit télégraphiste exquis. Il porte la sacoche qu'arborait dès 1880 le corps de ballet de Man-

zotti dans *Excelsior,* ballet « à la page », qui exaltait les temps nouveaux. L'actualité est chose périssable! Qu'importe, puisque l'uniforme du postier laisse deviner l'Hermès praxitélien, puisque les pieds portent des ailerons invisibles et le guidon de la bicyclette fait songer au caducée !

"Barabau" et le folklore toscan

Barabau, l'œuvre de M. Vittorio Rieti, représentée au troisième gala des Ballets Russes, appartient à ce genre du ballet-cantate si répandu de nos jours et dont M. Igor Stravinsky imposa la formule. Il se pourrait que cette formule tourne, avant peu, au poncif. On aura remarqué à quel point les créations récentes de M. de Diaghilew se ressemblent musicalement. La jeunesse d'aujourd'hui n'est rien moins qu'individualiste. Elle se plie à une discipline commune. L'effort des musiciens apparaît concerté et homogène jusque dans la turbulence. Cet air de famille et cette couleur du temps frappent particulièrement l'auditeur dans les partitions de ballet qui, depuis trois ans, se succèdent. C'est ainsi que l'ascendant impérieux du Florentin guidait jadis les Destouche et les Campra dans les sentiers battus.

Nous avions pris l'habitude de considérer l'isolement farouche et l'originalité agressive comme la marque du véritable talent. L'unité des méthodes et la solidarité dans l'action apparaissaient, n'étant appliquées que par l'art académique, comme des tares. N'aurions-nous affaire, en l'espèce, qu'à des épigones, à des imitateurs suspects d'impuissance ? Ces hommes très jeunes sont plutôt les compagnons d'une maîtrise. Certes, leur œuvre ressortit à une doctrine, à un état d'esprit collectif. Mais certains tableaux d'atelier ne valent-ils pas telles toiles de maître ?

Ce n'est point au hasard que je cite l'exemple de Lully. N'est-ce pas jusqu'au « surintendant » que dut remonter Georges Auric cherchant à greffer le style stravinskien sur la tradition française ? Et les *Matelots* sont-ils moins lullystes que les *Fâcheux ?* On y retrouve ce cheminement allègre du discours, l'articulation nette des thèmes, la pulsation trépidante du rythme, son armature dépouillée, la prépondérance des thèmes binaires marquant le pas, martelant les accents ; soit, les vertus dynamiques des ballets de Lully. Que la gaudriole ait remplacé le menuet et le marlou supplanté le marquis, cela ne change rien au mécanisme de propulsion, à la primauté du mouvement « nombreux » et scandé.

Une telle musique ne saurait pas être dansée au sens conventionnel

du mot. Elle doit être marchée et frappée, dans un style tenant de la revue militaire et du « step ». La voltige et la giration, les lents « développés » et les bonds aériens, langage raffiné de la danse d'école, ne trouveraient dans le texte d'Auric que de rares points de repère.

Est-ce encore du théâtre ? Le branle-bas donné, est-il licite de faire piétiner les exécutants sur place en arpentant ce plateau exigu encastré dans la paroi d'une salle ? C'est là moins une musique de danse qu'une chanson de route qu'Auric entonne à gorge déployée. Et c'est « défiler » qu'on aurait dû sur sa musique, fanfare et tambours en tête.

C'est un amalgame pareil de marche militaire et de bourrée paysanne que nous offre la suite de M. Rieti. Le thème vocal, confié aux chœurs, est celui d'une rengaine populaire d'Italie, complainte burlesque dans l'esprit de ces « stornelli » ou quatrains qu'improvisent si lestement les contadins toscans. Promenades et sauteries, les airs du terroir sont débités par M. Rieti avec une verve et une élégance que j'oserai qualifier de rossiniennes ; à la comparaison, la bonhomie d'Auric apparaît brutale et forcée. Ce renouveau de l'« exotisme » italien qui semblait épuisé par l'engouement romantique est une aubaine pour les musiciens en peine d'inspiration. Déjà M. Alfredo Casella a tiré du folklore sicilien son ballet la *Jarre*, et M. Karol Szymanovsky, d'une tarentelle, un presto pour violon.

M. Rieti a orchestré son scherzo avec humour et aisance. La consigne veut que le quatuor des cordes soit humilié et réduit à l'état d'auxiliaire. L'emploi d'exposer les thèmes échoit aux instruments à vent. Dans *Matelots*, les violons ne prennent leur revanche que dans la gigue si alertement sautée par M. Slavinsky, dont le nom restera attaché à cette étourdissante entrée. C'est donc l'harmonie qui prime dans la partition de M. Rieti, qui en manie et varie les timbres avec ingéniosité. J'augure que la science précoce et l'aimable naturel de cet allié latin de ceux qui furent « les Six » lui assureront une vogue, d'ailleurs, méritée.

C'est à M. Maurice Utrillo, peintre de chevalet, spontané et délicat, qui, après quinze ans d'idyllique obscurité, connut les records de l'hôtel Drouot et les honneurs de la rue La Boëtie, qu'est dû le décor de *Barabau*. Il plongea les *colli toschi*, chers à Carducci, dans l'atmosphère même de la Butte. Ce Montmartrois a-t-il jamais assisté à un ballet avant la

Décor théâtral ou tableau de chevalier

première du sien ? Le décor n'est que la reproduction, à l'échelle de la scène, d'une étude du peintre. On est tant soit peu éberlué par la réintégration du trompe-l'œil pur et simple que présente sa toile de fond par ces « Ballets Russes » qui inaugurèrent jadis, à Paris, la réforme du décor théâtral.

Serge Lifar et Nikitina dans "La Chatte" (Photo Pall Mall)

C'est à M. Georges Balanchine qu'échut la tâche de mettre en scène le ballet de M. Rieti. On croit généralement qu'il est plus aisé de faire rire que pleurer. Or, il est extrêmement difficile de trouver du nouveau dans le genre comique. M. Balanchine ébaucha une charge clownesque ; il s'essouffla au bout de cinq minutes, et ne sut que répéter jusqu'à la lassitude les thèmes du début ; la parade burlesque des soldats, la sabotière des rustres ; de quoi alimenter un sketch rapide de la « Chauve-Souris ». Il est impossible d'« improviser » de quoi rire une demi-heure. Un Grock, un Little Tich ont mis dix ou vingt ans à y aboutir par la lente élaboration de leurs numéros. D'ailleurs, la très grande ineptie du livret — mal endémique dont pâtissent les « Ballets Russes » — aurait paralysé le maître

de ballet le plus expert. Comment reprendre une troisième fois, après *Pulcinella* et *Choute,* le motif du mort présumé, la complainte bouffonne et la marche funèbre parodique ? D'autre part, dans une œuvre basée sur l'insistance narquoise du rythme, le repérage méticuleux de la mesure est tout à fait essentiel. L'à peu près n'est plus de mise. La faute

Lifar et Nikitina dans "La Chatte" (Photo Lenare)

serait-elle au chef, M. Désormières, si une certaine confusion régna ?

Nous sommes enclins à le croire, en considérant l'impertinence, au sens propre ainsi qu'au sens dérivé du mot, avec laquelle furent exécutées (« et c'est bien le mot », disait en pareille occasion le bon Théo) les *Sylphides* sur la suite tirée de Chopin, M. Désormières poussa dans les mazurkas le ralenti jusqu'à la caricature. Ses tempi arbitraires et traînants alternant avec des sursauts convulsifs fauchèrent les jambes aux danseuses. Dans le finale, la batterie intervint grossièrement et porta la stupeur au comble.

Ce sabotage scandaleux était aggravé par les paradoxes de la distribution. M^lles^ Doubrovska, Nikitina, Tchernicheva ont été employées à contresens, sans tenir compte de leur conformation physique ni de leurs

aptitudes. A-t-on voulu les favoriser ou les sacrifier ? Les débuts de M. Lifar dans le classique pur m'ont paru prématurés. Quant aux variations féminines, j'ai découvert sans peine dans le corps de ballet des éléments capables de faire beaucoup mieux : faute d'étoile, faute de première danseuse, un sujet comme M^lle^ Danilova est tout désigné à les remplacer. Cette « belle ténébreuse », à l'allure si poétique, n'ayant pas encore perdu cet air de noblesse et de pudeur qu'elle tient de l'école ci-devant impériale, semble, malgré quelque mollesse, avoir l'étoffe d'une bonne danseuse. Elle me rappelle tant soit peu Karsavina à vingt ans. L'obliger à remplacer la robuste Nemtchinova dans *Matelots*, c'est gâcher ses dons de lyrisme et de « lié » ; elle s'en tire, mais à son détriment. Et il y a encore M^lle^ Savina, cette jeune Anglaise qui, par un seul grand jeté sauté dans *Romeo and Juliet,* distança les plus reluisantes comètes de la saison. Sa mignonne blondeur, la joliesse souple des bras, le rarissime ballon et le moelleux de son « plié » auraient fait merveille dans le prélude et la mazurka. Il ne faut pas être grand clerc pour s'en rendre compte.

M^lle^ Danilova dans les "Sylphides"

Le décor, sévère et sommaire,— portants couleur de rouille encadrant un fond étoilé, — est signé Georges Braque.

V

La saison de 1927 se revêtait pour les « Ballets Russes » d'une solennité toute particulière, vingt ans s'étant écoulés, sinon depuis leur apparition, du moins depuis les premières manifestations organisées à Paris par leur futur promoteur, M. de Diaghilev, ces « Concerts historiques russes » qui rompirent la glace. Ce jubilé marquerait-il une étape nouvelle dans l'incessante évolution de cette troupe? Mais y a-t-il chez elle une évolution au sens propre du mot, c'est-à-dire un développement organique obéissant à une nécessité intérieure ? Certes non, car c'est un voyage en zig-zag à travers les esthétiques du jour qu'elle accomplit au gré de la mode, que tantôt elle devance et tantôt elle suit ainsi que des conjectures changeantes dont elle dépend ? Et c'est ainsi que les créations de chaque saison juxtaposent les tendances les plus contradictoires bien qu'également éphémères. L'élaboration simultanée d'ouvrages tels que le *Triomphe de Neptune,* d'une part, et la *Chatte* de l'autre, attestent le plus paradoxal

Anniversaire

des éclectismes. Cette entreprise protéiforme s'exerce dans tous les styles ; elle n'a plus de style qui lui soit propre, comme il en fut du temps de *Shéhérazade*. Elle assume, tour à tour, tous les masques. Mais quel est son visage ? On n'arrive pas à l'entrevoir !...

Danilova dans "Ode" (Photo Lipnitzki)

Pantomime anglaise

Le Triomphe de Neptune, pantomime anglaise, est la plaisante reconstitution d'un genre de spectacle auquel se délecta Baudelaire et dont Champfleury, de funambulesque mémoire, esquissa jadis la poétique. Ce genre entremêle d'une façon saugrenue et charmante les fastueuses traditions de l'Opéra mythologique et les vénérables lazzis de la « Commedia dell' arte », le tout transposé selon le caractère de la joyeuse et brutale plèbe britannique. M. Sacheverell Stiwell, auteur du livret, en a situé l'action, incohérente comme il convient, à une époque particulièrement curieuse, celle du romantisme bourgeois et populaire.

Le style dit « early Victorian » et qui correspond à notre Louis-Philippe,

compassé et prud'hommesque, conserve un fort arome populaire, une couleur locale truculente. Cette féerie-arlequinade — qui évoque chez le spectateur français le souvenir légendaire de la *Reine des Carottes* et du théâtre à quatre sous où le grand Deburau mimait la colique avec une si rare distinction — aurait pu être jouée à l' « Adelphi» de Londres sous la glorieuse direction de M^me^ Céleste.

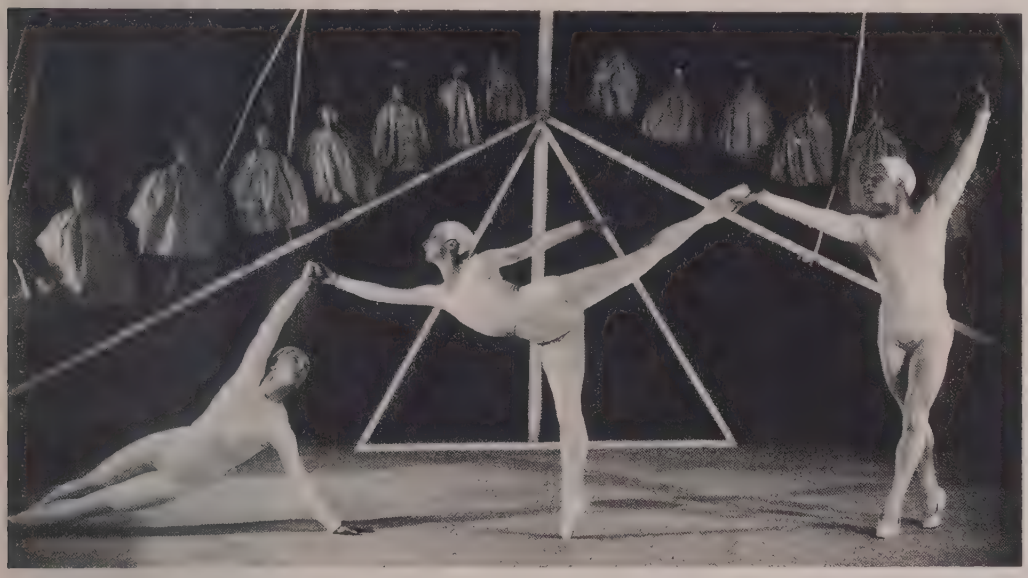
Le romantisme puéril d'un peuple de grands enfants rieurs, querelleurs et crédules est admirablement rendu par les décors, coloriages ombrés à la plume, imagerie naïve agrandie à l'échelle de la scène. Les costumes sont dus aux dessinateurs du *Punch*, qui furent aussi les premiers illustrateurs de Charles Dickens.

Tout ce côté visuel et décoratif de l'ouvrage de Lord Berners nous paraît fort heureux ; il est plein de vérité et de science sans sentir le musée et le moisi. Quant aux personnages de cette poétique et désopilante aventure, nous avons amèrement déploré l'absence des masques principaux de la pantomime anglaise : Punch, qui se gratte le nez, Clown, le Pierrot d'outre-Manche, et ce Sprith, factotum mystérieux qui apporte et escamote les accessoires.

Selon la formule romantique, le rêve et la vie alternent dans les dix tableaux. M. Georges Balanchine, le chorégraphe, a réalisé avec justesse et mesure le côté bouffon de l'ouvrage ; le folklore chorégraphique anglais est utilisé avec beaucoup d'à-propos. La contre-danse éplorée des adieux, la polka de la danseuse des rues, le « skotch reel » de la Déesse Britannia (M^lle^ Gévergéva) et surtout la gigue du matelot et de la fée, en pantalon bleu sous la tunique pailletée, dans l'apothéose, sont autant de francs succès. M. Serge Lifar, le marin aventureux, est prodigieux de grâce nerveuse et narquoise, lutin avec un corps de statue.

Par contre, tout le côté féerique, ballet blanc, fait de groupes symétriques et d'exercices d'école, dépasse de toute évidence les moyens du maître de ballet. Ce mélange d'envolée taglionesque et de clinquant forain est assez difficile à doser, indécis entre le lyrisme et la caricature. M. Balanchine reste fade et monotone ; la parodie voulue du ballet classique devient trop souvent un échec involontaire. M^lle^ Danilova, brune à la pâleur lunaire, remplit le rôle de la fée avec une grâce moelleuse, voire un peu molle ; M. Idzikovsky, virtuose du saut et de la pirouette,

arborait un costume de Cupidon ; avec sa tête menue, son torse grêle et ses jambes nues formidablement musclées, il fait songer à certaines charges de Rowlandson et de Daumier. Parmi les personnages épisodiques, je tiens à signaler M. Constantin Tcherkass, jeune sujet bien fait, bien



Groupe du ballet "Ode" (Photo Lipnitzki)

« placé » et que j'avais déjà repéré, il y a quelque cinq ans, dans une troupe de passage.

Le spectacle d'ouverture, assombri par l'absence de M^lle^ Olga Spessivtzeva, l'illustre protagoniste de la troupe, comportait, outre *Neptune*, une création et une reprise. La fable de la *Chatte métamorphosée en femme*, avait jadis servi de thème à un ballet où brilla Fanny Elssler.

Les ressources de ce sujet ne sont que faiblement utilisées dans le nouvel ouvrage, *La Chatte*, fable mise en musique par Henry Sauguet. Le plateau est meublé par un ensemble d'éléments géométriques construits avec des matières translucides, qui auraient été aussi opportuns — ou déplacés — dans tout autre spectacle. De même, la chorégraphie, tenant du stade et du cirque, n'a aucun rapport évident avec les données du scénario. Ainsi les danses de la chatte (interprétées « all'improviso » par M^lle^ Nikitina remplaçant au dernier moment M^lle^ Spessivtzeva souffrante)

"La Chatte"

n'ont littéralement rien de félin. C'est plutôt de M. Lifar, l'amoureux athlète, que l'on pourra répéter ce que Stendhal écrivait de Duport : « Il m'amuse comme un jeune chat ; je le regarderais danser des heures entières »

" Le pas d'acier " et le genre constructiviste

Persévérant dans leur recherche d'une actualité inédite et piquante, les « Ballets Russes » de M. de Diaghilev procèdent, dans *Le Pas d'acier*, au lancement d'un exotisme nouveau. C'est là un ballet « soviétique » dans cette double acception qu'il s'inspire du pittoresque des mœurs révolutionnaires et qu'il est mis en scène selon les procédés en vogue dans l'U. R. S. S. Le scénario, fruit d'une collaboration entre le musicien et le décorateur, se divise en deux parties inégales. La première, suite d'entrées alignées sans transition, emprunte la forme de la revue de fin d'année (l'ouvrage, daté, a pour sous-titre la mention « 1920 ») ; la deuxième, plus cohérente, est une apothéose du travail industriel.

Le décor applique la méthode dite « constructiviste » mise en vigueur par Meyerkhold et le théâtre Kamerny, mais dont les excès ont préparé la chute. Un échafaudage à claire-voie porte une plate-forme superposée au plateau ; la figuration peut être, comme au music-hall, répartie sur deux niveaux différents. Ce praticable est censé agir non par sa masse, mais par la structure seule de sa charpente rectiligne. Rien n'est purement décoratif ; chaque accessoire est « fonctionnel », comme l'appareil de l'acrobate. Tel, du moins, est le principe dont la mise en œuvre apparut, en majeure partie, timide et sommaire.

Ballets prolétariens

Dans ce décor « spatial » s'agite une action indigente, indécise contre l'enthousiasme bolcheviste et la sanglante ironie. Seul le musicien s'est emballé à fond sur la donnée ; pour le reste, faut-il y voir un hommage ou une parodie ? Un acte de foi ou quelque cynique dérision ? Faut-il pleurer ou rire ? Ni l'un ni l'autre, il me semble, l'excentricité de la surface dissimulant mal le vide du fond et la duplicité de la conception. Un ballet tout à fait analogue a été donné, il y a quelques années, à Petrograd. Cela s'appelait, je crois, la *Vague rouge ;* on y trouvait la plupart des motifs qui alimentent *Le Pas d'acier :* l'entrée des va-nu-pieds, la reproduction, par le corps de ballet, du mouvement mécanique des machines. Cette tentative de doter le régime d'un art officiel, exaltant la dictature prolétarienne, tomba à plat ; elle récolta, paraît-il, avec le

dégoût du public, le mépris des dirigeants. Il est vrai que cet ouvrage ne bénéficiait pas du prestigieux appoint d'une partition comme celle du *Pas d'acier*.

Les entrées de la première partie, d'un burlesque morne et brutal,

Doubrovska dans le ballet "Ode" (Photo Lipnitzki)

se déroulent, accompagnées de la trépidation grimaçante du corps de ballet, basse continue articulant chaque note du texte musical. Des numéros tels que celui du colporteur, marchand clandestin de vivres, qui échange son sac de farine contre les hardes des ci-devant comtesses, cajolant ce rustre pour un morceau de pain, sont incompréhensibles sans un commentaire approprié. On a omis dans cette idylle soviétique de faire exécuter une danse macabre aux anthropophages de la grande famine. « Ça chatouille », comme dit le clown Pichel. Par contre, la « stylisation » du viol de la jeune fille par plusieurs ouvriers est-elle tout à fait explicite ! Le maître de ballet lui-même exécute avec la protagoniste des groupes à portées ; la

danseuse se tient en équilibre, les jambes vilainement écartées, sur le bras tendu du matelot. La rigolade se colore de grossiers sous-entendus érotiques. Combien je compatis à l'humiliation d'un sujet de la valeur de M^lle^ Danilova qui, après une enfance studieuse et une lente formation de tout l'être dans le sens de cette noblesse que confère la danse d'école, se trouve réduite à des expériences aussi dégradantes ! Que peut tirer un chorégraphe de ces thèmes offerts par le livret, et qui sont d'une entière bassesse ?

L'apothéose du machinisme

Aussi ne se redresse-t-il que dans le deuxième tableau, celui du triomphe des machines. J'abomine la donnée symbolique de cette scène qui astreint des hommes vivants à imiter en idolâtres le dynamisme des moteurs, des pistons et des roues. Mais la réalisation en est vigoureuse, plusieurs groupes de danseurs exécutant simultanément ou en un contrepoint de mouvements alternés les gestes réguliers et grandioses du travail. Par contre, il est puéril de faire accompagner les jeux de ces « robots » par la giration mécanique de quelques disques suspendus au cintre.

Dans l'ensemble, tout ce qui est vision dans ce spectacle a le tort de se greffer sur l'audition d'une œuvre qui, se suffisant à elle-même, ne sera à sa véritable place qu'au concert.

Nouvelle version des " Fâcheux "

On donnait le même soir la nouvelle version chorégraphique, par M. Léonide Massine, des *Fâcheux* de Georges Auric. La première rédaction donnait à la partition, dont la verdeur ne se dément pas, une interprétation trop discrète, presque blafarde. Au contraire, l'entrain continu du nouveau ballet, littéralement bourré de gestes violemment accentués, risque d'exagérer le caractère facile et placide de la musique et de la dépouiller de sa bonhomie. Aucune allusion, même lointaine, à l'esprit de Molière. Mais les détails ingénieux abondent et l'entrée des joueurs de boules, vêtus de bleu, avec leurs grands pas « lancés », l'envolée des perruques et des basques est d'une charmante vivacité. Massine ne se renouvelle pas ; il est monotone ; mais il y a en lui une vitalité débordante qui ne s'use pas à la répétition.

Pronostics

C'est ainsi que se chiffre l'actif de cette saison caractérisée par la disparate frappante des directions : il est plus difficile que jamais de trouver la résultante de ces diverses tendances excentriques au sens littéral du mot. Faut-il que nous basions pronostics ou prophéties sur les

deux créations par quoi a été marquée la plus récente des « saisons russes », celle de juin 1928, l'année sur laquelle il nous faut clore notre chronique ? Si, sous l'influence de Stravinsky annonçant « urbi et orbi » sa conversion à la foi classique et affirmant cette foi par les œuvres, nous

Serge Lifar dans "Apollon" (Photo Lipnitzki)

avons pu constater le semblant d'un retour aux grandes formes du ballet traditionnel, le démon du bizarre, cet « imp of perversity » que dépeint Edgar Poe ne cesse de hanter le goût incurablement « décadent » de M. de Diaghilev, homme « fin de siècle » s'il en fut. D'autre part, sa troupe, énervée par l'échantillonnage des styles, décimée et incertaine, n'est plus à la mesure d'une tâche qui, écartant l'étrange, touche au sublime. Stravinsky lui-même saura-t-il « refaire une virginité » à cette compagnie qui s'est commise avec toutes les tendances du jour et tous les caprices de l'heure ? Gardons-nous donc de bâtir sur le sable et, comme disait Ronsard,

de peindre dans les cieux. Bornons-nous à enregistrer l'apport de cette ultime saison.

" Ode "

L'*Ode* de M. Nicolas Nabokoff est une composition instrumentale et vocale d'un intérêt considérable, mais qui perd à être rattachée par un scénario puéril et entortillé à un spectacle de danse, plaqué sur la partition et sacrifié, à son tour, à d'inconsistantes recherches de mise en scène.

Pris en lui-même, l'ouvrage du musicien débutant suit la forme de la cantate qui, sous l'impulsion propice d'un Stravinsky, cesse d'être un exercice de concours et tend à devenir l'expression par excellence de l'inspiration lyrique contemporaine. Le choix même du texte, son ton sublime, sa prosodie archaïque, caractérisent le style de l'*Ode* et l'état d'esprit du musicien. Les paroles sont de Lomonossoff, poète russe pindarisant, académicien des sciences sous l'impératrice Elisabeth, esprit universel issu du peuple. Sa méditation sur « la grandeur de Dieu à propos de l'aurole boréale » réunit la solennelle élévation d'un Jean-Baptiste Rousseau et la dévotion compassée d'un Le Franc de Pimpignan, ses modèles, à l'émotion véritable éprouvée jadis par le petit rustre d'Archangel devant ce féerique phénomène. D'avoir découvert cette source de poésie dans la déclamation didactique chère au XVIII[e] siècle, M. Nabokoff se trouva bien. Les variations que chœurs et solistes exécutent sur ce distique : « Il ne se peut pas que la vapeur glacée allume l'incendie dans les cieux » sont d'un jet vigoureux. Il est vrai que toute cette beauté verbale et le poète reconnu sous la perruque du versificateur restent étrangers à l'auditeur français.

Or, ces images qui planent, ces paroles qui exultent sont attaquées par le musicien, rythmées et scandées avec une insistance de l'accent, une virile énergie, un éclat de timbres qui sont comme un hommage à Stravinsky, tandis que la mélodie semble découler des opéras de Glinka et les airs de danse intercalés suivre avec beaucoup moins de bonheur l'exemple de Tchaïkovsky. Bref, il y a, dans cette œuvre de début, oscillant, indécise, entre des influences qui, d'ailleurs, ne se contredisent pas, du charme et du mordant. Le spectacle insipide et abstrus greffé sur l'ouvrage en compromet l'effet.

On y voit la Nature présenter ses merveilles à l'élève ravi. Cela sert de prétexte à des projections lumineuses sur des rideaux de manœuvre.

Du fait de ces expériences sans raison d'être ni portée, le plateau est constamment plongé dans les ténèbres où se déroulent les vagues évolutions du corps de ballet. Nous sommes parvenus à distinguer l'entrée du nageur porté par l'onde mouvante, figurée par des danseurs vêtus de voiles

NadejdaNikolaëva
(Photo Dimitrieff)

gris et qui se tortillent à terre en ondulant, ainsi que le jeu de M. Lifar, avec la mouvante tache de lumière qui le fuit et qu'il pourchasse. Dans une autre scène, le protagoniste use d'un câble pour inscrire ses attitudes dans des figures géométriques.

Dans le grand ballet allégorique qui clôt cette ténébreuse affaire, la scène est envahie par des personnages arborant des crinolines grises pailletées d'argent dont les majestueuses révérences évoquent une cérémonie funèbre dans un opéra de Rameau. Une foule de poupées costumées de la même manière pend à des cordes tendues que supporte un mât. Ces diaconesses grises servent de repoussoir aux danseurs moulés dans des maillots blancs. M. Léonide Massine a composé pour eux, avec une ingé-

niosité qui se fatigue et parfois fléchit, des danses, où les enchaînements classiques de pas sont corsés par des groupes acrobatiques, mélange discutable et trop couramment pratiqué de nos jours.

Intervention de Stravinsky

De plus, les accessoires viennent intercepter la vue des danseurs. Ainsi M^lle^ Alice Nikitina et le maître de ballet lui-même dansent derrière un double store de tulle bleu, ce qui fait que nous surprenons à grand'peine quelques-unes de leurs harmonieuses attitudes. M^lle^ Félia Doubrovska, moins sacrifiée, se tailla un succès personnel dans un adage agrémenté de « souplesses » de tapis. La sveltesse de ses membres presque exagérément allongés lui fut un appoint. Elle nous rappela, par instants, Miss Florence, des Hoffmann girls, dans sa merveilleuse création de la reine de Saba : et ce n'est pas peu dire! C'est ainsi que, malgré l'incohérence de la partie décorative et la platitude du livret, ennuyeux à pleurer, nous avons passé aux « Ballets Russes » quelques bons moments, et si nous n'avons pas vu grand'chose, nous avons, pour le moins, entendu une partition agréable. Mais c'est à grand'peine que cet ouvrage put nous distraire de l'impatience où nous étions de connaître l'*Apollon-Musagète* de Stravinsky, ballet dont le titre est, en lui-même, le plus fier des défis et la plus solennelle des promesses. Déjà, dans l'ordre lyrique, cet homme providentiel avait par son *Œdipus-Rex*, opéra-oratorio latin, restauré le sublime par delà l'émotion au moyen de l'élévation et de la rigueur de la forme. Cette tragédie auguste au masque serein nous brûlait, mais comme nous brûle les doigts le contact de la glace. *Apollon* accomplirait-il un sacre équivalent dans l'ordre saltatoire ? Mais déjà notre examen dépasse singulièrement la sphère des « Ballets Russes ». Il convient de traiter en isolant ce thème les rapports entre le grand musicien et le théâtre de danse. Quant aux « Ballets » conduits à des destinées problématiques par l'inconstant et frivole génie de M. de Diaghilev, nous ne saurions que briser là en achevant cet exposé cursif par ce signe de l'inachevé et du fragmentaire que sont, dans notre système de ponctuation, les points de suspension...

Suspens

STRAVINSKY
ET LA DANSE THÉATRALE

Sokolova dans "Le Sacre du Printemps" (Photo Choumoff)

Personne n'a encore essayé, il nous semble, d'écrire l'histoire de la musique de danse ou plutôt celle, si émouvante, des rapports entre la musique et la danse. C'est pourtant une histoire qui se répète. Car on aurait vu mainte grande forme musicale, issue de l'esprit même de la danse, résorber et anéantir complètement le thème saltatoire. On aurait assisté, de même, à l'« unanime conflit » de la suite de danse avec la sonate et la symphonie naissante. Certes, la suite finit par succomber, mais pas avant d'avoir capté le jaillissement désordonné de l'inspiration symphonique et de l'avoir étayé de ses carrures nettes. Seul, croyons-nous, Oscar Bie, ce subtil érudit, a fait revivre éloquemment ce drame. Dès le XVIII[e] siècle, les gavottes ou sarabandes deviennent des airs chantés dans les opéras de Gluck ou de Hændel : première stylisation vocale. Le menuet survit obstinément, incorporé comme troisième mouvement à la symphonie de Haydn et de Mozart ; mais le scherzo, preste et multi-

Musique de danse

forme, le supplantera. Bientôt nous buterons dans les partitions instrumentales contre des réminiscences chorégraphiques purement verbales, titres et termes qui ne correspondent plus à aucune réalité certaine ; par contre, nous y découvrirons de vrais ballets latents qu'aucune mention ne relève. Puis c'est la musique qui veut redevenir danse et se replonge dans la fontaine de Jouvence en brisant l'armature du contrepoint, en se dépouillant de tout revêtement harmonique et ne conservant que la légère trame orchestique, le thème de danse primitif, initial. Ainsi Johann Strauss, le roi de la valse, tient tête à Wagner, et Richard Strauss finit par reconnaître cette royauté de son homonyme et par lui rendre hommage dans son *Chevalier à la Rose*.

La danse crée la vie pour s'abolir en elle et pour revivre encore ; ce « meurs et deviens » gœthéen n'est-il pas la providence mystérieuse qui régit les destinées de la danse ?

Le pesant laendler des rustres germaniques aboutit, d'une part, à la suprême *Valse chorégraphique* de Ravel, pompeuse et subtile, et son rythme, d'autre part, sourd, à la salle de bal, sous l'allure traînante du boston ; demain, peut-être, la saisissante formule impaire renaîtra-t-elle pure, nue, pour bercer à nouveau les foules de son balancement circulaire, voluptueux et allègre.

Avènement de Stravinsky

Quand Stravinsky survint, l'inspiration chorégraphique des musiciens paraissait tarie. Seuls quelques rares professionnels, compositeurs attitrés de ballets, œuvraient à leur tâche d'artisans, en marge du mouvement musical. Delibes, Tchaïkovsky n'étaient plus. C'est alors que certains novateurs combatifs s'avisèrent, refoulant tout scrupule esthétique, de rechercher, de dégager et d'isoler les motifs saltatoires fondus dans des œuvres symphoniques célèbres. Complètes, autonomes, entièrement exprimées selon le mode musical, celles-ci se suffisaient pourtant à elles-mêmes ! Or, Isadora Duncan dansa une symphonie de Beethoven. Plus tard, M. de Diaghilev adapta au théâtre, arbitrairement et malgré l'auteur, la suite de *Shéhérazade*, séduit par les velléités chorégraphiques qui travaillent cette partition. On superposait ainsi la base de l'édifice au sommet ; aussi interprètes et public en éprouvaient-ils un malaise, bientôt général. Il fallait aux nouvelles conceptions des maîtres de ballet et des peintres, leurs inspirateurs, une expression musicale adéquate.

C'est alors qu'Igor Stravinsky confia à Fokine l'*Oiseau de feu.*

Stravinsky avait déjà fait connaître au public des concerts une première œuvre : *Feu d'artifice,* dont le titre même dénonce les caractères descriptif et pittoresque. Ce sont ceux de l'*Oiseau;* ses thèmes, rares et d'haleine brève, l'élève encore docile de Rimsky-Korsakoff les tire du fonds populaire pour les transfigurer par tous les sortilèges orchestraux et les émailler des timbres les plus colorés, les houspiller et les brusquer par des changements d'allure impromptus et toutes les variantes d'un rythme protéiforme. Mais si l'on pressent dans ces « rubati » et ces syncopes le terrible sorcier du *Sacre,* l'ensemble du ballet n'est pas remué par ce souffle immense et continu, cet élan « horizontal » de l'écriture qui suscite le lucide délire de la danse. L'analyse proprement musicale de ce conte de fée mimé n'est, d'ailleurs, point de notre fait ; seule l'application de la partition au théâtre importe ici. Le souvenir nous retrace une vision plus décorative, quasi statique, de la pièce sur laquelle quelques épisodes dansés se détachent. Telle est — cependant que de l'orchestre des flammèches effilées semblent jaillir, et que les sifflements et les craquements ténus d'un invisible incendie fusent — l'apparition de l'oiseau miraculeux. Coiffée et empennée de pourpre, de vert et d'or, Karsavina parcourait le plateau tandis que ses bras ondulaient, incantatoires. Ce thème doré et aigu du Feuerzauber slave reparaît derechef pour déclancher le dénouement. Puis, le tsarévitch donnant la chasse à la fille-oiseau, il en résulte une inversion curieuse et paradoxale de l'adage traditionnel. L'être ailé voudrait s'envoler tandis que le prince le retient de force : tel se présente le thème figuratif. Le danseur enlève et projette avec vigueur la ballerine ; tel est le procédé gymnastique, qui exprime donc une chose par le contraire de celle-ci.

" L'Oiseau de feu "

La scène des captives de Kachtcheï, pucelles vêtues de longs suaires blancs brodés, est une stylisation rythmée du jeu de balle qui fait songer à l'Iphigénie d'Isadora et préfigure le schéma sportif des *Jeux* de Debussy imaginé par Nijinsky. Ivan s'élance à leur poursuite ; cachées derrière leur aînée qui déploie ses bras comme une poule ses ailes à la vue du vautour, la longue file des princesses enchantées ondule, se replie, balaye la terre d'un grand mouvement sinueux, puis s'égrène. Le dénouement est fourni selon l'habitude de Fokine que nous retrouvons dans

Cléopâtre (sur la danse des Persanes de la « Khovantchina »), ainsi que dans *Shéhérazade* ou *Sadko,* par un « tutti » du corps de ballet, bacchanale ou pandémonium final. Piétinements sur place et mouvements giratoires, pirouettes et tours en l'air dont le sens alterne, atteignent, sous le fouet des « accelerandi » et des « rinforzandi » continus, une frénésie de paroxysme. Il en est de même dans l'*Oiseau;* le sabbat de la « Danse des mécréants » affecte la même allure de ronde diabolique. Mais soudain l'énorme rumeur de l'orchestre tombe et, accompagnée uniquement par la batterie grêle et sèche du xylophone, la danse continue dans un silence tendu, haletant, tragique... Puis une déchirante fanfare dissipe ce sortilège, tandis que la foule de déments tourne et trépigne de plus en plus rapidement jusqu'à ce que le geste impérieux d'Ivan l'arrête net.

Tel apparaît cet ouvrage, considérable mais de conception hybride, n'ayant point abdiqué l'indépendance du poème symphonique, se conformant par endroits aux exigences d'un style chorégraphique, celui de Fokine, mais lui échappant par la contexture tourmentée et les coupes, insaisissables pour les danseurs, du rythme.

Il convient d'intercaler à cette place la mention du *Scherzo fantastique,* œuvre de jeunesse (1906) précédant l'explosion du *Feu d'artifice.* De ce divertissement dont l'esprit et la technique s'inspirent du fameux vol du bourdon, intermède instrumental du *Tsar Saltan* de Rimsky, Stravinsky devait tirer, dix ans plus tard, à l'intention de l'Opéra de Paris, le ballet des *Abeilles* dont l'action avait pour sujet le vol nuptial, thème puisé dans l'ouvrage de Maurice Maeterlinck. Le tricotage des petits pas de bourrée sur les pointes dont la trame serrée semblait reproduire le vibrato des violons, suggérait, par les moyens de l'art muet du danseur, le bourdonnement de l'essaim, tandis que des pans de décor, baignés de lumière, figuraient l'intérieur de la ruche.

Scherzo

Cependant *Petrouchka* perçait déjà sous l'*Oiseau de feu;* ce chef-d'œuvre intégral où l'action scénique s'accomplit en fonction du dynamisme musical, et la partition s'imprègne de toutes les suggestions du poème. Je ne connais aucune œuvre lyrique à tel point homogène. Aussi, après des années qui anéantirent tant de choses éphémères, *Petrouchka* demeure ; sa vitalité exubérante ne se dément pas ; l'empire qu'exerce cette œuvre unique apparaît plus intense. Je ne fais que mentionner la donnée, cette gui-

nolade hofmannienne du peintre-écrivain Alexandre Benois et le ttoresque local dont elle se revêt. Car la musique suffit pour suggérer mbiance. Bruit puissamment organisé, forgé par le rythme, cette musique, d'innombrables harmonies imitatives sont fondues dans un vaste mou- ment d'ensemble, « impose » aux danseurs leurs pas, leur attitudes, leurs rlesques ou tragiques sursauts. Et chaque épisode sonore, la rengaine eillotte de l'accordéon grinçant, la petite fanfare aigrelette et désespérée pitre,la flûte stridente et ténue de l'enchanteur, ces entr'actes haletants, thmés par le tambour brutal, fait surgir une foule d'images visuelles, ttes, colorées, hallucinantes. Tel est le naturel, la désinvolture, la vacité de la pantomime tragi-comique réalisée par Fokine, ébloui, sous dictée du musicien, que l'on croirait aisément à une improvisation. pendant rien de plus complexe que la configuration du mouvement parti sur trois plans différents. Car l'accord entre le geste et le rythme ccomplit selon trois modes distincts.

"Petrouchka" pantomime en musique

Le premier, le grand moyen de Fokine, est la « parodie » chorégraphique. e que nous montrent les danseuses foraines du premier tableau, puis ballerine poupée, c'est la déformation ironique des pas de la danse école, tandis que les danses des nourrices, celles des postillons barbus i, dans un énorme tapage de bottes, précipitent les sauts accroupis, lles des masques, valent par l'hyperbole, par l'exagération grotesque, ulue par le maître, des mouvements du folklore chorégraphique. Stra- nsky utilise ici des thèmes d'une banalité recherchée, scies populaires, nt il accentue à outrance le débit et dessine avec ostentation les pauvres rrures.

Parodie

Pour les poupées, dans les scènes d'intérieur, le procédé diffère. trouchka est un pantin astreint à un mouvement mécanique, anguleux, nité. Mais Petrouchka aime ; il en devient presque un être humain ; il che de s'exprimer. Ceci détermine ses jeux de scène. En vain l'âme se bat contre l'armature qui l'emprisonne ; elle ne peut s'en arracher ; geste de ferveur n'aboutit pas ; il sombre dans l'automatisme de la upée. Et cette dualité du mouvement, poignant et cocasse, tient la salle haleine. Or les affres du pantin secouent l'inertie articulée du jouet se complaît cette brute, le Maure ; du médium veule Petrouchka se fugie dans l'aigu. Ainsi le monologue mimé est phrasé, par le musicien,

Mouvement mécanique

avec une liberté de récitatif ; quant au danseur, il reproduit la ligne musicale en se soumettant aux moindres injonctions du rythme.

Mouvement réaliste

Reste enfin la foule des badauds où revit le Saint-Pétersbourg du temps jadis. Cette foule déambule librement et se groupe selon les éventualités de l'action, sans se préoccuper de la mesure ; la truculente fresque sonore de Stravinsky lui sert, sans plus, de fond. Mais, à tout moment, des épisodes dansés jaillissent, se précisent et vont se perdre dans la cohue allègre. Tels apparaissent les procédés de réalisation théâtrale de cette admirable *pantomime en musique.* Car *Petrouchka* n'est pas et ne prétend pas être un ballet, la danse n'y étant à aucun moment traitée comme une fin en soi, mais plutôt subordonnée à l'expression psychologique. Cette pièce n'est, certes, qu'une étape de l'évolution de Stravinsky, mais elle se situe au zénith de son théâtre. L'équilibre de l' « audition » et de la « vision » est absolu. Si *Petrouchka* se défend victorieusement au concert, il n'est pourtant complet qu'au théâtre. Le spectacle, issu de cette musique, la sert merveilleusement. Il n'en sera plus ainsi pour le *Sacre;* l'emprise de l'expression musicale, démesurée, totale, déjouera toute tentative d'extériorisation scénique qui ne peut, comme toute chose superflue, qu'amoindrir l'œuvre. Avec celle-ci Stravinsky a dépassé le théâtre auquel pourtant il s'attache obstinément, mais qu'il ne rejoindra à nouveau que dans *Apollon.*

La bataille du " Sacre "

Le *Sacre du Printemps* fut naguère la « bataille d'Hernani » des « Ballets Russes » dont Stravinsky devient, depuis cet instant, l'âme. Pour la première fois ils se butèrent contre la résistance acharnée d'un public jusqu'alors docile. Quoi qu'il en soit, Stravinsky sortit de ce Waterloo illustre, grandi. Mais la chorégraphie de Nijinsky, le grand interprète de *Petrouchka,* ne put s'imposer. Elle a été remplacée, depuis, par une interprétation différente du poème cyclopéen. Rien cependant n'abolira le souvenir de la glorieuse défaite de 1913 ; j'en retrouve l'écho dans la description que, correspondant d'un périodique russe, j'en donnai sur-le-champ — et c'est bien le mot pour cette mêlée farouche !

La conception de Nicolas Roerich, auteur du livret et du décor, faisait transparaître à travers le masque historique de la Russie païenne le visage bouleversé, étrange, d'une humanité primitive, visage contracté par l'indicible épouvante devant le mystère des choses. Ces tableaux n'ont

donc point de sujet au sens d'un développement psychologique ; la sensibilité de l'homme instinctif est par trop confuse et rudimentaire ; aussi l'action n'est pas construite ; les épisodes sont simplement alignés.

Dans le premier tableau, Roerich avait reconstitué ou plutôt imaginé les gestes consacrés d'un culte immémorial ; ceux des sorciers adorant la terre et le miracle printanier ; ceux du peuple s'adonnant à des jeux rituels. Les jeunes hommes et les vierges exécutaient des danses symboliques. Or on n'avait jamais vu rien de pareil à ces danses.

Hypnotisés par une force occulte, les danseurs répètent à l'infini les mêmes mouvements mal équarris, butés, compacts, sinistres, jusqu'au moment où un sursaut spasmodique vient modifier cet accord plastique, monotone, obstiné. Dépouillés de toute personnalité, de toute velléité individuelle, ces danseurs lithurgiques se déplacent par groupes pressés, coude à coude... Une contrainte toute-puissante, incoercible, les domine, désarticule leurs membres, s'appesantit sur leurs nuques ployées.

Et l'on se dit que d'autres mouvements plus harmonieux, plus libres, leur sont interdits, car ils auraient été blasphématoires !

D'où provient-il, me disais-je, ce charme cruel, qui plie les artistes modernes les plus raffinés, les danseurs russes, à ses accents impérieux, qui greffe sur leur sensibilité slave l'âme pathétique et asservie de l'homme sauvage ? C'est le démon de cette musique — aux « hétérophonies » déchirantes, aux rythmes lourds et implacables — qui agite sur le plateau cette multitude éperdue, subjuguée, terrorisée. Quelle suprême tension de la volonté dans cette mélopée barbare ! Si flûtes et hautbois, quelquefois, suggèrent la candeur rustique du chalumeau des premiers nomades, les bassons résonnent ainsi que des crânes perforés, maniés par les doigts agiles d'un improvisateur cannibale.

Version de Nijinsky

Qu'en a-t-il fait, Nijinsky, de cette musique défiant toute transcription plastique ? L'unique portée des mouvements, par lui imaginés, fut la réalisation du rythme. Le rythme, telle apparaît pour lui la force unique, monstrueuse, apte à dompter l'âme primitive. Les danseurs incarnent la durée et la force respective du son, sa quantité et sa qualité, l'accélération et le ralentissement de l'allure par une gymnastique simplifiée ; ils font ployer les genoux et les redressent, soulèvent les talons et les laissent retomber, piétinant sur place, marquant avec insistance les notes accentuées...

Aussi, et dès que la frénésie des barbares, exaspérés par la fermentation du printemps, enivrés par la présence divine, se muait en une démonstration de gymnastique rythmique, dès que les possédés se mettaient à « taper » des notes et à « exécuter des syncopes », c'en était fait de l'enchantement douloureux et tout sombrait dans l'ennui d'un automatisme scolaire. Le formalisme rythmique dont Nijinsky usa d'une manière directe et agressive, avec une foi absolue de primaire, fit avorter la tentative, d'ailleurs impossible.

Pourtant le spectacle se relevait au second tableau. Dès le début, cette scène est fleurie d'un épisode parfumé de lyrisme ; des jeunes filles mènent une ronde, épaule contre épaule, avec toute la préciosité angélique des saintes byzantines. Puis elles désignent et saluent la vierge élue, la victime du sacre. Les anciens l'entourent, la cernent. Dans ce cercle magique, la victime, jusqu'alors immobile, blême sous son bandeau blanc, exécute sa danse macabre. Et je revois Marie Piltz, affrontant avec sérénité une salle houleuse dont le déchaînement couvre complètement l'orchestre. Elle songe, les genoux tournés en dedans, les talons en dehors, inerte. Une convulsion subite projette latéralement dans l'espace le corps engourdi comme par le tétanos, rigide comme un cadavre. Sous la poussée féroce du rythme, elle s'agite et se crispe dans une danse extatique et saccadée. Et cette hystérie de primitive, terriblement burlesque, captive et accable le spectateur désemparé... Tels sont les souvenirs ineffables de la « catastrophe » du *Sacre*. Depuis, Massine, dans une version nouvelle de la chorégraphie, exploita la victoire enfin reconnue, écrasante, de Stravinsky. Il y renia — d'accord avec le musicien, il nous semble — la base émotive, pathétiquement humaine de l'œuvre pour se conformer à une conception purement formelle et consciencieusement vidée de toute signification. Il simplifia et déblaya l'action en éliminant toute réminiscence historique, toute prétention à l'archéologie. Sans doute le théâtre n'est point un musée ! Mais ce vide, il l'a rempli par une succession de mouvements sans logique, sans raison d'être plastique, d'un dessin indigent, exercices gymnastiques dénués d'expression. Les danseurs de Nijinsky étaient harcelés par le rythme ; ceux de Massine jouent maladroitement avec lui. La danse finale reste la ressource ultime du spectacle. Or cette danse véhémente, mais souple, mais déliée, avec de grands jetés en tour-

Version de Massine

nant qui se déchaînent en trombe, n'atteint pas — quoique ayant valu, à Mlle Sokolova, la gloire — aux secousses terribles qui faisaient du corps gracieux de Marie Piltz, cette chose lamentable, déjà ossifiée par la mort qui la guette.

Le *Sacre* de Nijinsky ne pouvait être qu'incomplet, fragmentaire. Les danseurs figuraient les doigts d'une main gauche qui frapperait sur le clavier les accords d'un accompagnement, tandis que la main droite négligerait d'exposer et de moduler le thème. Mais des éclairs de génie traversaient cette chose amorphe, tandis que l'artifice présomptueux de Massine reste vain. Telle fut l'attitude si diverse de ces deux hommes devant cette gageure : vouloir danser le *Sacre*. Dilemme

Ici j'ai une lacune à indiquer ; je n'ai pas vu jouer la première version du *Rossignol*, et je n'ai pu recueillir sur sa partie chorégraphique, défilés burlesques de la cour chinoise ou chant mimé de l'oiseau merveilleux, que des renseignements fort peu concrets. Dernièrement (1925), M. de Diaghilev confia à un nouveau maître de ballet, M. Balanchine, qu'avant peu j'ai encore connu élève de la danse à Petrograd, et à une protagoniste de quatorze ans, Mlle Alice Markova, la nouvelle version du *Rossignol*.

Que M. Balanchine ait réussi d'emblée, je n'irai guère jusqu'à l'affirmer. Mais M. de Diaghilev l'ayant jeté à l'eau, il a su nager. Je n'ai pas vu la variante précédente de Massine ; je ne puis donc comparer. Et je n'exposerai pas aujourd'hui le « dilemme » d'une interprétation adéquate de Stravinsky par la danse. Il suffit de constater que, malgré maintes solutions par trop sommaires, agressives ou laides, malgré aussi l'imitation oiseuse des pires « tics » de Massine à ses mauvais moments, la mise en scène du jeune téméraire compte des mouvements et des groupes heureux. Mlle Markova, Russe d'adoption, est une enfant menue et fine sous le maillot blanc et la courte camisole du rossignol. Elle a la ligne si rare de la danseuse d'élévation, dégage avec ampleur et aisance. Son manège de déboulés sur les pointes avec positions de bras variées est d'une exquise musicalité. "Le Rossignol"

Par contre j'ai pu goûter pleinement le charme de *Pulcinella*, intermède heureux où Stravinsky se réconcilie, souriant, avec l'esprit ailé de la danse. Mais nous avons déjà traité dans le chapitre précédent cette réussite de Massine qui, en renversant la méthode de Fokine dans *Pétrouchka*, se sert des pas traditionnels pour styliser la pantomime.

C'est dans le domaine de la pantomime que tombe complètement le *Renard.* Les danseurs miment, avec force mouvements imitatifs, l'action de la fable animale exposée par le quatuor vocal qui est relégué dans la fosse de l'orchestre, principe inauguré en 1914 pour la mise en scène du *Coq d'or* de Rimsky.

« Noces »

Dans *Noces*, la disparate des éléments musicaux et scéniques devient divergence. Et cette divergence qui *oppose* le danseur au musicien est poussée jusqu'à l'extrême par « l'esprit géométrique » de la maîtresse de ballet, M^lle^ Nijinska.

Le mise en scène en est un symptôme ; plus encore, elle est une profession de foi. Depuis un certain temps, on commençait — et avec raison — à se lasser de la couleur locale abusive et tapageuse qui est censée exprimer le génie russe. La jeune peinture s'insurgeait contre l'imagerie en délire. M^me^ Nathalie Gontcharova, à qui nous devions déjà le tant pittoresque et luxuriant *Coq d'or*, s'est adaptée à ce mouvement de réaction avec une merveilleuse ductilité, aussi féminine que slave. Son décor pour *Noces* — toiles bichromes et bois blanc — nous la montre se délectant à l'austérité monastique, se grisant d'eau claire. Dans ce travail, le diable décoratif se fait ermite. L'austérité y apparaît aussi excessive que l'était naguère la volupté des coloris orgiaques. De force, l'artiste inscrit le folklore russe décoloré dans le contour ténu des dessins dits « ingriste », de Picasso. Elle troque le kaftan et l'éventail d'autruche contre la haine et la discipline. Les avalanches d'ocre et les coulées de vermillon font place au bitume et au blanc d'Espagne. Sybaris repentante nous sert le brouet spartiate.

Ascétisme décoratif

Ce parti pris janséniste, qui ne manque pas de noblesse, une fois établi, nous avons dit l'essentiel sur le décor. Car ce problème primordial : l'organisation de l'espace scénique, n'y est même pas abordé. Il est tourné, les danseurs se dessinant sur une toile de fond à peu près unie ; une, puis deux petites croisées carrées, en trompe-l'œil, viennent seules interrompre l'uniformité de cette paroi verticale. Au deuxième acte, une estrade en bois blanc fait gradin. Toujours ce désaccord maintes fois constaté, cette « antinomie » pourtant évidente entre l'homme en ronde bosse et la surface plane !

Le programme du spectacle portait cette mention : « Scènes choré-

graphiques ». Cependant Stravinsky avait lui-même défini cette œuvre comme une « cantate » ; elle ressortit à l'inspiration vocale, voire verbale du maître ; le chant y est soutenu uniquement par la batterie et deux doubles pianos faisant fonction d'instruments de percussion ; mais elle est aussi pénétrée par la lumière spirituelle du mystère. Mystère où, à travers des rites millénaires et à demi païens, à travers les formes immuables de la vie rustique, transparaît, en sa vérité solennelle et nue, l'âme d'un peuple. Tout dans cette page du folklore russe est transfiguré par une émotion indicible. Les cérémonies triviales d'une existence minable sont baignées dans une lumière mystique. Sur le verre de « vodka », présenté au compère, joue le même rayon que sur la coupe du Graal. On perçoit dans la pulsation vivace des jeux et des refrains de noce l'immense souffle de la terre russe. Et que pourrait-on citer, dans l'art, de plus irrésistiblement humain que les lamentations de la mère qui fait ses adieux à sa fille ? Or, à cette vitalité puissante et directe de la partition, à ces béatitudes et à ces brutalités du mystère rustique, M^lle^ Nijinska oppose, par sa chorégraphie tenant du stade et de la place d'armes, un simulacre de vie mécanisée et exsangue. Disposés en colonne ou en figures symétriques, les exécutants, uniformément vêtus de brun et de blanc, se déplacent, en reproduisant le rythme, par un mouvement simultané et identique, obsédant. Ou bien, formés sur deux rangs, tels des soldats au tir, les premiers, la paume appuyée sur le genou fléchi et le corps porté en avant, les seconds, les coudes placés sur les épaules des premiers, les danseurs s'avancent en cadence, servant de fond mouvant au protagoniste isolé. Puis, arrivant successivement les unes après les autres, les danseuses en « sarafane » viennent s'échafauder en pyramide. La fiancée s'accoude sur ce socle vivant. Pour finir, M^lle^ Nijinska dispose son personnel enrégimenté et maté en un triple groupe immobile, espèce de praticable maçonné avec de la chair vive ou apothéose de championnat sportif. Elle se sert, d'ailleurs, pour s'exprimer, de certains mouvements de la vie usuelle, dûment schématisés, de quelques emprunts à l'école et de certains temps fournis par la danse populaire russe. Dans *Petrouchka* la poupée tendait à s'incarner, à devenir un être vivant ; dans *Noces* les hommes vivants sont réduits au néant lugubre du mannequin. S'il en est ainsi, que fallait-il faire ? Rien. Le mystère de Stravinsky se suffit

Cantate dansée

Esprit géométrique

à lui-même et n'appelle ni n'admet aucune interprétation analogique par la danse.

Je ne saurais achever cet historique des rapports entre la création musicale de Stravinsky et de l'interprétation chorégraphique de celle-ci, lutte où la danse finit par être évincée et absorbée par le flux sonore, sans mentionner une œuvre restée à l'écart du théâtre, le *Rag-time*, qui est, en même temps, la transposition des rythmes du « step », courant aujourd'hui le monde en l'espèce des fox-trotts et des shimmys, et le prototype d'une foule d'œuvres nouvellement écloses, qui intégrent les données de cette récente expérience dans l'ensemble de la tradition orchestrale. D'ailleurs l'intermède de danse dans l'*Histoire du soldat* semble couler de la même source du rythme afro-américain.

" Rag-time "

Or, quand la symphonie s'empare d'une danse, c'est pour celle-ci un présage de mort. Il en fut ainsi pour les menuets et les loures. Les stylisations symphoniques ou pianistiques de Stravinsky, de Milhaud, de Wiener, sonnent, il me semble, le glas des danses américaines en tant que phénomène spontané et collectif. Mais qui saurait dire si, au courant des siècles à venir, ce même *Rag-time* ne suscitera quelque renouveau saltatoire, quelque renaissance de cet esprit insaisissable et charmant de la danse qui souffle où il veut ?

Nous pouvions nous le demander il y a quelques ans ! Mais Stravinsky devait avant peu démentir tous les pronostics par une œuvre où, restaurant les formules de Tchaïkowsky et de Léo Delibes, il acceptait avec délices la servitude consentie et les « gênes exquises » de la musique de danse. Il composa un ballet dans l'acception la plus strictement propre du mot. *Apollon-Musagète*, créé le 12 juin 1926, au théâtre Sarah-Bernhardt, par les « Ballets Russes », est une éclatante réparation accordée à la grande tradition de la danse théâtrale.

" Apollon " et le retour au classicisme

Nul musicien n'exerce sur l'esprit de ses contemporains une domination aussi souveraine ni aussi autoritaire qu'Igor Stravinsky. Toute page d'une de ses partitions peut devenir une page d'histoire. A chaque nouvelle étape, sa volonté se montre lucide et certaine du but. Il courbe son imagination exubérante sous le plus péremptoire des partis pris et conforme ses moyens d'expression non au désir de plaire, mais à la plus impérieuse des logiques. A l'écouter dans une partition inédite, le souci de suivre son

argumentation musicale, celui de découvrir où il veut en venir et de conclure en connaissance de cause, nous préoccupe au point de rendre incertaines nos réactions immédiates et notre volupté, inquiète et tendue par excès même d'attention. Et il nous importe d'autant plus de savoir ce qu'il a voulu faire qu'*Apollon-Musagète,* créé par les « Ballets Russes » est, sous la forme d'une action mythologique, une profession de foi, la mise en œuvre d'une philosophie de l'art et l'allégorie d'une pensée. La doctrine d'un nouveau classicisme s'y trouve solennellement proclamée. Le grand barbare du *Sacre du Printemps* embrasse l'autel d'Apollon. Il commande au tumulte dionysiatique et brise la flûte de Marsyas.

Telle est, de ces tableaux qui nous montrent la naissance du Délien et l'investiture donnée aux Muses, la haute signification à peine celée. Cette œuvre est un « ex-voto ». Elle restaure un culte. Musicalement parlant, elle renoue une tradition et réhabilite une technique.

L'instrumentation d'*Apollon* annonce la revanche éclatante du quatuor des cordes. Hier encore il semblait agoniser sous les coups de Stravinsky lui-même, totalement banni de la fosse ou bien couvert par les stridentes fanfares des instruments à vent et l'obsédante batterie de la percussion. Désormais c'est l'archet qui est maître de l'orchestre autant et plus que dans un « concerto » de Bach ou de Hændel. La composition se plie à la forme, de tout temps usitée dans le ballet classique, du thème avec variations. Les airs sont construits selon les modèles scolaires, avec les coupes et les reprises d'usage, et M. Stravinsky, au pupitre, semble en arrondir les carrures régulières du geste de l'index touchant le pouce.

Le décor dans lequel Leto (le compositeur d'*Œdipus Rex* semble avoir pour les formes grecques une préférence aussi marquée que Leconte de Lisle) donne le jour au Musagète est dû au peintre Bauchant. Le site idyllique, tableau de chevalet agrandi, au milieu duquel s'épanouit un grand bouquet, dénote à première vue l'influence du douanier Rousseau. On y goûte aussi cette nostalgie du Paradis perdu qu'exhale la Primevère de Botticelli. Nous retrouvons le même mélange de candeur, d'humour et de poésie dans l'apothéose, où un quadrige descend sur le sommet du Parnasse. Dans un bref prologue mimé, nous voyons le divin « Nouveau-Né » apparaître à l'orifice d'une grotte entouré de bandelettes, pareil au Lazare des icones byzantines. Puis, en une succession de variations, de pas de

deux ou d'action, c'est la danse pure qui s'empare du plateau, pure à ce point que la Muse même de la pantomime, M^lle^ Doubrovska, se fait comprendre à l'aide du langage abstrait des pas de danse, tandis que le geste du doigt porté aux lèvres symbolise son mutisme ; Polymnie, M^me^ Tchernicheva, n'est désignée que par ses tablettes et son calame ; quant à Terspichore, M^lle^ Alice Nikitina, nantie d'une lyre minuscule, il lui est naturel de danser. Les trois filles de Mnémosyne arborent d'ailleurs, avec ostentation, le « tutu », qui est l'uniforme de la danseuse d'école. Je ne me résigne pas à accepter la chorégraphie de M. Balanchine comme définitive. Jadis Salvatore Viganò avait raté celle du *Prométhée* de Beethoven, ouvrage d'une conception très analogue à celle de son contempteur Stravinsky ; et le ballet ne se releva jamais de cet échec.

Défaillance de la chorégraphie

Pour pouvoir régler une entrée d'une façon originale, il eût fallu savoir, au moins, le faire d'une manière banale! J'ai bien saisi l'intention qui est celle de « réfrigérer » la danse classique, de la pousser vers l'abstraction et l'impassibilité des formules géométriques du mouvement. Mais le jeune maître n'en sait pas assez long, son répertoire de pas est limité, ses enchaînements sont gauches. Il se répète fastidieusement et plagie ses ballets antérieurs. Cependant quelques groupes sont ingénieusement construits ; certains passages, tel le tour « de promenade » que M. Serge Lifar, splendide et athlétique Apollon, fait exécuter aux trois Muses à la fois, frisent la parodie. Les variations du dieu sont manquées à quelques heureux détails près. On n'a donné au Citharède qu'un théorbe pour en jouer. Mais ses doigts pincent dans les airs les cordes d'une grande lyre invisible. Le chorégraphe a été mieux inspiré pour le pas de deux de M^lle^ Nikitina avec M. Lifar ; il y juxtapose la fragile élégance de la « voltigeuse » et la superbe vigueur du « porteur », car l'influence de l' « adage acrobatique » se fait vivement sentir dans les « portées » et les « grands écarts », où se complaît M. Balanchine. Dans *Apollon* l'insuffisance, voire l'indigence de la chorégraphie balancent l'effet de la partition.

Restauration du ballet

Cette défaillance d'une troupe qui depuis trop longtemps s'était égarée dans des recherches étrangères au génie de la danse russe limita fatalement la portée de cette œuvre décisive. Cet hommage votif au divin archer n'est pas à sa place parmi les « curiosités esthétiques » qui

l'entourent. Le geste de Stravinsky renouant avec les formes consacrées du ballet, tout en leur conférant une ampleur et une majesté sobre jusqu'alors inconnues, ce geste est resté symbolique ; le théâtre de nos jours ne s'est pas trouvé, d'emblée, à l'échelle de ses intentions. Il n'en reste pas moins qu'en composant *Apollon* Igor Stravinsky a redressé les erreurs de toute une génération et restauré dans sa dignité méconnue l'art du ballet.

Félia Doubrovska dans "Apollon" (Photo Lipnitzki)

"Trapèze" aux "Ballets Romantiques"
(Photo Manuel)

BORIS ROMANOFF
ET LES «BALLETS ROMANTIQUES»

Depuis la débâcle révolutionnaire, l'Apocalypse rouge où sombra la Russie Impériale, tout semblait être fini pour le ballet, le plus fermé des théâtres de Cour. Or, parmi les décombres d'un monde, une tradition survécut grâce à son inaltérable essence idéale : la discipline classique du théâtre de danse. Après quelques hésitations, elle se redressa intacte. L'école ne fléchit pas un instant malgré la pire misère. Elle résista au triomphe de l'incompétence et de la phrase révolutionnaire. Elle tint tête aux errements d'une critique cherchant à se conformer à l'esprit des temps nouveaux. Par-dessus la tête de ces intermédiaires, elle communia avec le public en une ferveur renouvelée pour l'esprit ancestral et vivant de la danse. Les tentatives sans doctrine et sans originalité des émules tardifs de Fokine, les éléments acrobatiques et les suggestions érotiques empruntées par d'autres au music-hall occidental restent en marge de la vie spirituelle du ballet russe. Et c'est ce même esprit, fait de nostalgie et de ferveur nouvelle, qu'incarnent les grands Russes que balayent de-ci, de-là, à travers l'univers, tous les mauvais vents de l'exil. Ainsi Serguéeff a créé, à Riga, un ensemble qui reproduit pieusement les chefs-d'œuvre de Pepita, Vladimiroff et Karsavina portent à Munich et à Vienne les enchantements du *Lac des Cygnes*, symphonie chorégraphique que Léon Ivanoff marqua du sceau de son génie méconnu. Et c'est ainsi que Boris Romanoff courut l'admirable bien qu'éphémère aventure du « Théâtre Romantique » restituant devant l'Occident le caractère véritable du génie saltatoire russe.

L'exode russe

Comme Nijinsky, il fut, à l'Ecole Impériale de danse, l'élève de Michel Fokine. Il s'attacha aux méthodes du jeune maître avec une ferveur passionnée. Il fut enivré et exalté par le splendide déferlement des hordes polovtsiennes dans le fameux ballet du *Prince Igor,* dont il devint le meilleur interprète. Quand Fokine ramassa en un acte vertigineux, se précipitant sur une brève musique de Balakireff, les thèmes saltatoires et tragiques de *Shéhérazade,* il confia à Romanoff le rôle du protagoniste (Islamée). Et voilà que, pathétique et agressif, ce jeune Attila à facies de Mongol se lance à bride abattue contre la tradition classique, opposant à l'esprit symétrique et constructif de celui-ci la

La personnalité de Boris Romanoff

fougue d'une passion exaspérée, aux teintes vaporeuses du « ballet blanc », le pittoresque rutilant et brutal de l'inspiration populaire. Il tend à s'énoncer par paroxysmes ; aucun excès n'assouvit sa juvénile ardeur.

Dès ses débuts, il se classe, interprète admirable, comme premier danseur de caractère du théâtre Marie. Son entrée du « Bouffon au cerceau » dans le ballet du *Casse-Noisette,* scherzo alertement sauté et couru, le met en vedette. Mais bientôt l'interprétation ne lui suffit plus ; il a besoin de s'exprimer directement ; son imagination plastique déborde. Il faut qu'il règle pour lui-même, puis pour d'autres. Il fit, sur la suite de *l'Arlésienne,* cette *Nuit Andalouse* que l'on a vu, orgie farouche, danse macabre de l'amour, où, sous le déguisement espagnol, transparaît la violence de l'ancien scythe chevauchant par les steppes de la Volga. Diaghilev lui confie, dès 1913, la *Tragédie de Salomé,* mise en scène hâtive, entravée par l'incohérence du sujet ; je ne garde que le souvenir de quelques beaux moments. Attiré par la grâce sauvage de la vie primitive, il tire du ballet du *Démon,* opéra de Rubinstein, le tableau d'une fête caucasienne. Ses camarades s'associent avec enthousiasme à toutes les initiatives du jeune sectaire qui finit par faire adopter ses vues par les Théâtres Impériaux. Il est nommé maître de ballet à Saint-Pétersbourg, qu'il quitte après la révolution. Il devient, à Berlin, le fondateur de ce « Théâtre Romantique Russe », éclos sur les chemins de l'exil, fidèle à une tradition glorieuse et, pouvions-nous espérer, puissamment tendu vers l'avenir. Aussi décevante qu'ait été la destinée de ce chariot de Thespis roulant d'un bout à l'autre de l'Europe vers une fin prématurée, le souvenir en restera indélébile et l'action efficace. Et voilà que, mûri par le travail de la méditation, il arrive à abjurer son fanatisme révolutionnaire et, en remontant cette *Giselle* qui reste l'œuvre-type du ballet classique, il consacre par un acte de foi éclatant la continuité de la tradition russe. Un tel geste lui conquiert Paris.

" Giselle "

Le fulgurant succès obtenu en 1924 par la *Giselle* des « Ballets Romantiques », spectacle inattendu et traversé d'éclairs de génie, n'a pas été sans me frapper moi-même. J'éprouvais, sous la rafale des applaudissements, le délicieux frisson des grandes soirées héroïques. Ces gens, me dis-je, se font de la danse une idée différente de la mienne, mais ils font

triompher la danse. Ce n'est pas que je renie l'ancienne Giselle. J'honore ses quatre-vingts ans avec une indéfectible et filiale piété. Mais il fallait à Romanoff autre chose à étreindre qu'une respectable douairière. Ce gaillard a façonné le charmant livret désuet qui était déjà, à l'heure même

Ballets Romantiques, Romanoff et Oboukhoff (Photos Lipnitzki)

de sa création, la stylisation tardive d'un genre s'étiolant peu à peu, un chef-d'œuvre factice, avec sa poigne de fer. Conscient de l'irréductible dualité du « ballet d'action », genre qui hésite entre la pantomime et la danse, il dissocia, d'autorité, les deux éléments. L'ancienne Giselle, celle de Coraly, celle de Petipa, préparait par l'allure modérément classique du premier acte l'apothéose du « ballet blanc » au second. Romanoff situe tout le premier acte, idylle et drame villageois, dans le « plan réel », celui de la pantomime expressive et de la couleur chaude. Il transpose tout le second dans le « plan astral », celui de la danse abstraite, parmi

Plan réel et plan astral

une atmosphère de rêve. Il obtient ainsi un contraste saisissant. Certes, on est, d'abord, étonné de voir les amples mouvements jetés et battus du « Laendler » des amoureux remplacés par de brefs temps de talons, car sa Giselle porte des souliers à talons ! Mais la féerique exaltation du tableau des Wilis s'en trouve augmentée. En même temps Romanoff a ramassé quelques vagues flonflons de ce bon Adam qui servaient à d'insipides défilés pour greffer sur eux ce double chef-d'œuvre conjugué : le pas des chasseurs et celui des cavalières. Après la parade fringante des quatre chasseurs, dont l'entrée courue, carabine au poing, avait été déjà très remarquée, après que les appels de leurs crosses eussent ébranlé le plateau et fait sursauter la paresseuse et vieillotte partition, la course tournoyante du garde-chasse déferle en trombe. Puis, c'est la princesse, Elsa Kruger, lourdement drapée, splendide et farouche, qui, se déplaçant latéralement en piétinant, fait le tour de la « piste », majestueuse comme une frégate toutes voiles dehors. La résistance même des amples et longs vêtements, l'entrave voulue, confèrent à la « chevauchée » dansée de Bathilde et de ses deux dames une puissance altière.

Décor de Léon-Zak

Ces costumes, signés Léon-Zak, sont d'ailleurs une merveille de fraîcheur, d'étrangeté et de sens théâtral inné. Je les classai d'emblée à côté des deux révélations du siècle : de la *Shéhérazade* de Léon Bakst et du *Tricorne* de Pablo Picasso. Coupe et tissus évoquent, d'ailleurs, l'Ecosse romantique de *La Sylphide* et non le « clair de lune allemand » de Heine. Gautier aurait, il me semble, ratifié cette audace ; le lieu théâtral qu'il préférait était ce « port de mer en Bohème » controuvé par Shakespeare.

Le décor, presque entièrement praticable, différencie les niveaux et organise verticalement l'espace scénique. Il forme un « étage » qui est relié avec le plateau par un escalier abrupt et un ample « virage » qui fait songer à l'étonnante maquette de Vesnine, architecte du « Kamerny » de Moscou, pour le « Nommé Jeudi ». Seulement, chez Zak l'armature constructive supporte une ample vision picturale. Et pourtant, le décor du « deux » efface selon moi celui du premier. Presque monochrome, ce cimetière de spectres, avec le calvaire au centre et la forêt de croix blanches, côté cour, est d'une poésie lunaire et désolée. Le beffroi qui se découpe sur la toile de fond est une référence heureuse à Picasso. Les

niches étroites et les urnes grêles du portail sont l'expression même du « style Restauration », l'avant-romantisme.

Pourquoi ai-je fait intervenir ici cette description du décor, élément auxiliaire du spectacle ? C'est que l'artiste, abdiquant toute présomption de peindre, sert dévotieusement l'esprit de la danse.

Smirnova (Photo Lipnitzki)

Mais voilà que, du tombeau entr'ouvert de Giselle, monte, douce et radieuse, l'immortelle bien-aimée, la Muse de la Danse classique. L'action se hausse du pittoresque au sublime. S'arrachant à la dalle de marbre, l'étoile se laisse bercer, pliant, s'enlevant sur l'escarpolette du rythme schubertien. Puis, les grandes arabesques du pas de deux chantent leur poignant « lamento »... Smirnova-Giselle

Car c'est le schéma consacré du pas de deux, dialogue de deux êtres en le langage symbolique du mouvement formulé, qu'empruntent Smirnova et Oboukhoff. L'action ne se précipite plus en trombe en

décrivant un ample cercle. Elle joue sur les diagonales ou glisse sur des droites parallèles à la rampe. Sa « planimétrie », son tracé sur la surface apparaissent modifiées.

Sur les deux pôles d'une telle droite Giselle et Albrecht hésitent

Smirnova et Romanoff. Ballets Romantiques

et halètent jusqu'à ce qu'une puissance les pousse l'une vers l'autre. L'étoile, soutenue par son danseur, exécute un « tour de promenade ».

Elle s'appuye sur sa main tandis qu'il la fait pivoter sur la pointe de sa jambe-étai. Mais la manière dont il écarte les bras de la danseuse puis les ramène sur sa gorge transforme ce pas d'école, élément de l'adage, en une merveille de tendresse exaltée et rêveuse. Ou bien, le cavalier « porte » la ballerine, l'ayant enlevée en l'air de ses deux bras tendus cependant qu'elle dégage une jambe à la « grande quatrième devant ». Ce « battement» vaut une strophe de Schelley! Le génie de Petipa plane au-dessus de cette confession plastique. Mais tout, dans ce monde enchanté

se développe d'après les lois inéluctables d'une logique formelle. De cette grande arabesque, penchée sur Oboukhoff agenouillé, Smirnova *doit*, ayant, par un imperceptible sursaut, piqué de la pointe, passer la jambe libre en « grande seconde ». La continuité dans le développement

Elsa Kruger (Wide world Photos)

des lignes découle d'une nécessité esthétique qui exclut l'arbitraire.

C'est Hélène Smirnova qui est Giselle avec une saisissante ferveur. Rien ne saurait abolir, sans doute, le souvenir d'Anna Pavlova qui est d'essence divine. Smirnova, adorable jeune femme au regard ardent dans une face étroite et émaciée, doit forcer sa nature véritable dans ce rôle qui dépasse sa « tessiture ». Elle y arrive à force de volonté et de maîtrise. Sa pantomime est remarquable par son intensité ; plus encore, par sa sobriété et le dédain de l'effet facile. Elsa Kruger est la princesse Bathilde. Beauté provocante, superbe femme de proie, pathétique comme une statue « baroque », elle caracole et se cabre, cravache brandie, dans

son pas de chasseresse. Le rôle avait été, à peu de chose près, une figuration. Romanoff a suscité la figure frappante de la « cavalière Elsa ».

Ne disposant pas d'un corps de ballet entraîné et nombreux, le chorégraphe escamote les grands ensembles dansés. Une douzaine de charmantes jeunes filles, élèves de talent, font vibrer leurs corps flexibles et nerveux dans une espèce d'accompagnement plastique, basse continue, pédale qui fait résonner les accents des protagonistes. De ceux-ci, Romanoff compose, autour de la croix tombale, des groupes douloureux et nobles. A ce spectacle, le grand souffle classique courbe, dans la salle, les têtes. Puis le rideau noir, bordé de dentelles, — deuil distingué, un tantinet précieux, — tombe sur le désespoir d'Albrecht.

Ainsi s'est révélé, à Paris, le plus grand talent chorégraphique de notre génération. Romanoff — pourquoi m'en cacherais-je — n'est pas mon homme. Il bouscule mon rêve d'un grand art de la danse, autonome et pur, délivré de toute accointance avec la pantomime, dictant sa loi à une nouvelle musique formée à son image. Il se peut que sa victoire retarde de dix ans l'avènement de la symphonie chorégraphique. Mais il a ramassé dans la poussière la couronne rouillée du grand Noverre.

C'est ainsi que l'esprit de la danse russe qui paraissait atteinte dans sa base vitale par la chute d'un monde, éparpillée par la misère et l'exil, dénaturée par la mauvaise foi des spéculateurs flattant les erreurs du public européen, reprend la tête du mouvement chorégraphique, reconnaît et exalte le sens de la tradition occidentale et fait resplendir son essence idéale et sa chaleur humaine dans les ténèbres qui nous menacent.

QUATRE ÉTOILES

Véra Tréfilova
(Photo H. Manuel)

Dans les chapitres précédents, je me suis attaché à retracer les destinées d'une école ainsi que les faits et gestes d'une collectivité plutôt que de mettre en relief des personnalités isolées. Il est temps d'évoquer quelques-unes de ces grandes figures de danseuses qui, en remplissant l'armature de la danse d'école par une personnalité hors ligne, ont su l'illuminer d'une multiple splendeur. Elles ont réalisé ce principe fondamental de la doctrine classique : la diversité dans l'unité. Leurs noms ont été et restent familiers à une génération qui peu à peu rentre dans l'ombre. Elles ont été éclairées en plein par le faisceau lumineux de l'enthousiasme populaire. Le public russe s'attachait à ces femmes avec une fervente idolâtrie. C'est qu'elles étaient représentatives d'une grandeur et d'une vérité puisées à la source mystérieuse de la race autant que dans l'enseignement lucide de l'Occident.

Toutes appartiennent à ce ballet de Saint-Pétersbourg dont Anna Pavlova devait porter la renommée jusque dans les « terres australes inconnues ». Elles forment la constellation parmi laquelle s'est levé cet astre.

Tréfilova

Véra Tréfilova, qui avait fait, à l'aurore du siècle, des débuts éclatants, quitta, il y a quelque quinze ans, le théâtre Marie, pour se retirer dans la vie privée. L'émotion causée par ce départ « en beauté » fut indicible. L'étoile prit congé de son public dans ce *Lac des Cygnes* de Tchaïkovsky qui lui avait valu une victoire pour ainsi dire historique. En exécutant à l'instar de la Legnani les trente-deux « fouettés en tournant », enchaînement héroïque, record de l'enthousiasme giratoire, dont se couronne la « coda » du deuxième acte, elle arracha de haute lutte aux illustres Milanaises leur suprématie gymnastique jusqu'alors indiscutée. Et elle incorpora cette prouesse technique à l'ensemble de l'image, harmonieuse et placide, qu'elle nous donna de la princesse enchantée de Tchaïkovsky.

Le « Lac des Cygnes »

Le *Lac des Cygnes* n'ajoute rien de particulier à l'idée que l'on s'est faite de la musique de cet épigone du romantisme. Le thème des cygnes enchantés, fanfare plaintive qui traverse en « leitmotiv », la partition, s'apparente singulièrement à cette injonction du chevalier du Cygne à Elsa, dans *Lohengrin* : « Jure que sans connaître... » Il est vrai que la contexture rythmique de cette partition s'adapte minutieusement aux rythmes corporels de la danse classique et sert de tremplin au danseur, ému, d'ailleurs, par le souffle lyrique du sujet. Etablie sur cette base sûre, la chorégraphie est due à deux maîtres, Petipa et Léon Ivanoff. La légende des princesses transformées en cygnes n'est-elle pas un symbole saisissant de la vocation même de la danseuse ? La ballerine qui, portée en arabesque sur la pointe, les bras vibrant l'entourant d'un battement d'ailes, ne peut plus, dans l'instant qui suit, que s'envoler ou retomber à terre, n'est-elle pas l'image suprême de l'éternel tourment d'Icare ? Or, le fameux « Cygne » composé par Fokine sur un cantabile de Saint-Saëns et que tout le monde voulut danser en imitant Pavlova, n'est qu'un résumé succinct, un « sketch » de cet « acte des cygnes » qui a

valu la gloire au ballet de Tchaïkovsky. Ce n'est plus le « cygne d'autrefois », l'oiseau solitaire qui se lamente en son exil, c'est toute une volière qui remplit l'espace scénique d'un grand frémissement imaginaire de plumes. Le dispositif de cet acte était celui d'un concerto classique. Le

Un concerto de danse

Véra Tréfilova (Photo Manuel)

groupe concertant formé par deux sujets où huit coryphées évoluaient sur le fond d'un corps de ballet qui étayait le mouvement par ses groupes mobiles ; enfin le solo de l'étoile intervenait en des entrées de plus en plus rapides et serrées, portées par la complainte du violoncelle, puis par le bourdonnement des cordes pincées, pour se fondre dans l'ensemble final qui enveloppait tout l'essaim ailé en une unique extase sautée et tournée.

Lors des reprises les plus récentes, à Monte-Carlo, comme à Munich, le rôle de l'étoile était derechef tenu par celle qui, de ma mémoire, n'y avait jamais été égalée en Russie : Véra Tréfilova. Or, c'est une gageure que ce rôle. Il se dédouble : l'étoile est tantôt Odette, la princesse

enchantée, tantôt Odilie, son « double », la fille de l'enchanteur, victime frémissante ou tentatrice diabolique. Le lyrisme très pur s'énonce en des groupes enlevés où le danseur érige dans les airs la douce proie ; le sortilège sensuel — en des agenouillements renversés de la sorcière sur lesquels se penche, fasciné, le prince. Si les temps sautés et battus suggèrent le volètement inquiet des oiseaux, le triomphe de la séductrice se joue et éclate en des trombes de pirouettes qui aboutissent en une série de trente-deux fouettés en tournant, déjà par moi cités. Si la pantomime intervient copieusement, la danse reste le mode d'expression qui prévaut. Quel geste pourrait d'ailleurs être plus chargé de signification que cette ivresse du mouvement giratoire en laquelle cumule le deuxième acte démoniaque ?

Fouettés en tournant

Aussi quel fut mon saisissement de revoir Tréfilova rendue à son sublime métier par les vicissitudes de ce temps, d'abord à Londres et à Paris, à la tête de la Compagnie de M. de Diaghilev, à laquelle elle reste d'ailleurs foncièrement étrangère de style et d'ambition, puis sur une estrade de fortune, dansant pour soulager les infortunes d'autrui.

Ainsi donc, quand je revis, à certain gala albanais, danser Véra Tréfilova, l'émotion que j'en ai éprouvée fut si profonde et si pure que j'hésite presque à la dépenser en paroles par crainte de la fausser. Car toute habileté de langage et toute trouvaille verbale apparaîtraient vaines devant cet art d'une sérénité si noble et que rien d'oratoire ni de mesquin ne ravale. Les danses de Tréfilova portent l'empreinte de ce que les gens du monde appellent la distinction et qui est, pour l'esthéticien, la perfection : conformité absolue et naturelle de la forme plastique à la vie intérieure de l'artiste.

Dès que l'étoile paraît, ce rayonnement mitigé et discret comme un regard caché par de longs cils pénètre le spectateur. Tout en cette femme menue et qu'on croirait frêle, de la petite tête si royalement posée sur un cou svelte jusqu'aux pointes brèves et fermes, est sculpté par un merveilleux artiste : la danse classique. Artiste qui ne se contente pas de couler la matière humaine dans un moule unique, mais qui cisèle son œuvre, en élague tout le superflu, lime toutes les aspérités de sorte que tout, dans la statue vivante, n'exprime que cette unique fonction de l'esprit de la danse.

Cela fait qu'une simple préparation de M^me^ Tréfilova, quelque cinquième position de départ, en son équilibre immobile, nous ravit par la composition parfaite et désinvolte, par l'harmonie simple et logique des courbes et des droites.

Danse absolue

Véra Tréfilova
Danse caucasienne
(Photos Lipnitzki)

M^me^ Tréfilova a dansé, au cours de ladite matinée, un adage et une variation classique, une valse à laquelle se vient mêler l'éternel thème mimique du dépit amoureux, et quatre autres pas, dits de caractère. Une transcription plausible de ces danses, le dénombrement raisonné des pas dépasserait les limites de cette brève étude. D'ailleurs, l'unique vision que j'ai eue de ces poèmes dansés ne suffirait pas pour me guider. Que citerais-je dès lors ? Ces quatre tours sur le cou-de-pied dans l'adage ? Ou bien cette succession admirable d'arabesques planées et renversées dans la Valse Caprice ? Ou encore ce long moment quand la danseuse, abandonnée par son danseur et placée en attitude, repose, sans appui, sur la pointe rigide, prouesse particulièrement affectionnée par la Pavlova ? Sa manière

de s'enlever quasi impondérable, aux bras de son danseur ? Ou enfin, ses développés simples, tendus, vibrants ? Mais encore une fois, cette nomenclature amoindrit la sensation spontanée. Car il y a beaucoup de danseuses même médiocres qui s'ingénient à emporter de haute lutte telle difficulté ou à réussir par hasard un temps très brillant. Or, ce qui leur manquera toujours, c'est la cohésion parfaite des enchaînements, le développement du mouvement qui n'admet pas de lacunes et qui fait d'un pas de Tréfilova ce que Wagner appela, en musique, la mélodie continue.

Mélodie continue

Dans les temps d'adage, le jeu des courbes et des verticales est d'une pureté sans pareille ; elle se « développe » comme une corolle qui s'ouvre. Et ses ports de bras paraissent, telle est la précision élégante des contours, circonscrits par le crayon d'Ingres, depuis le regard rayonnant jusqu'aux pointes. Les bonds vertigineux ne sont pas faits pour elle, ni les grandes effusions passionnées. Pavlova est l'oiseau ; elle est la fleur. Instrument admirable qui serait en même temps le musicien : Stradivarius dansant.

Aucune saccade ne bouscule cette cantilène des lignes, aucune hésitation ne la désagrège ; et c'est ce *legato* merveilleux qui fait de la danse de Tréfilova un langage de formes articulé. Car nous sommes loin avec elle de ces exclamations entrecoupées ou de ce hoquet intermittent qui, emprunté au vocabulaire de la danse, parvient à donner le change à une partie du public.

Ayant exécuté ce pas de deux, M^me^ Tréfilova nous donne une danse japonaise que je voyais venir avec une appréhension dont je fus, après coup, confus. Comment osai-je soupçonner l'étoile du ballet impérial de ce naturalisme exotique qui incite mainte danseuse européenne à emprunter aux Orientales quelques apparences illusoires de leur art ?

Japonerie

La « japonerie » de M^me^ Tréfilova est une danse classique, entièrement exécutée sur les pointes et où l'apport oriental est totalement intégré, réduit à quelques symboles succincts. La tradition du ballet d'opéra le veut ainsi. Que faut-il à la ballerine pour changer de race et d'époque ? Un geste, un chiffon, une décoration de cotillon. Que faut-il pour que Zambelli soit une « zingara », la reine des « zingaras » ? Un méchant fichu, une main crispée sur la hanche. Pour que Smirnova devienne une pimpante montagnarde d'Ecosse ? Une écharpe de tartan nouée

sur le corsage blanc. Pour que Bos soit Espagnole ? Une mantille. Daunt, une Spartiate ? Un casque.

Dans *Madame Butterfly* Tréfilova revêt une courte jupe en satin rose bordée de lamé (Pitoeff fecit) et que relève le charmant tutu à l'italienne,

Véra Tréfilova
(Photo Lipnitzki)

touffu, bouffant, crémant ; le nœud de sa ceinture lui fait comme deux ailerons noirs qui palpitent ; elle porte d'une main l'éventail et de l'autre le parasol. D'où vient ce caractère exquis de grâce narquoise qui nous délecte dans cette promenade sur les pointes ? De quelques mouvements du poignet qui s'incurve délicatement, de quelques déformations de temps classiques que la danseuse fait dévier « en dedans ». Est-ce là un chef-d'œuvre ? Plutôt un bibelot, mais où se reflète un art souverain.

Dans le *Chant du Marchand hindou* de Rimsky-Korsakoff, ce sont des réminiscences égyptiennes, également transposées, qui fournissent à la danseuse cette sensation d'« étrangeté », cette atmosphère de rêve où elle se

complaît. Dans le *Cygne de Tuonéla* du Finlandais Sibélius, c'est le « lamento » désolé de l'oiseau légendaire qui vibre en elle ; et alors ses yeux s'élargissent, tragiques, et ses bras, entravés de deux ailes noires, palpitent. Mais toujours la grande manière classique confère une noblesse inégalable aux sourires de la mousmé comme à l'agonie du cygne.

Kszessinska et la danse " terre à terre "

C'est dans ce même *Lac des Cygnes* qu'un « autre ange charmant des cieux imaginaires » avait pris pour la dernière fois contact (lors d'une saison des « Ballets Russes » à Londres) avec le public occidental. Mathilde Kszessinska adapta par un suprême effort de sa volonté le plus sanguin des tempéraments au lyrisme éploré et à l'ingénuité liliale du rôle. L'âme d'une danseuse comme Tréfilova s'épanouit sans heurt et sans tourment au clair de lune de la sérénité classique. Un tel art est parfait sans tension. La danse d'une Kszessinska est moins la traduction exacte et impersonnelle d'un texte chorégraphique qu'une improvisation irrésistible et fantasque. La générosité de cette fougueuse nature est sans pareille ; sa maîtrise est le débordement d'un trop-plein intérieur. Torse allongé, jambes brèves et musclées, elle est l'incarnation du style « terre à terre ». Certes, la méthode classique introduit l'étoile dans le domaine du surnaturel. Mais si l'image de Pavlova plane, immatérielle et diaphane, sur l'Elysium du rêve, Kszessinska foule, dans ses jeux divins, le tapis fleuri du paradis terrestre. Elle jaillit du sol comme une force élémentaire. Elle nous fait connaître l'art d'une personnalité surchargée de dons, cherchant sans répit à se manifester dans les variantes innombrables de la forme classique, dans l'éclat des variations taquetées, dans la langueur des adages, sur les confins extrêmes de la difficulté technique. Aussi sa danse est-elle prodigue de joie, d'étincelants et triomphants sourires, saturée d'un émoi intense.

La pantomime de Kszessinska — car elle est une grande tragédienne du geste — ignore le lyrisme exalté et le tourment métaphysique d'une Pavlova. Son jeu révèle avec spontanéité et logique des sentiments d'une humanité généralisée, des émotions simples et entières, et ceci en des formes complètes en leur pathétique, j'aurais dit « normatives ». Et

pourtant cette mime qui se montra dans l'*Esmeralda* de Perrot la rivale de la Zucchi évolua, en sa splendide maturité, vers la danse pure qui lui valut son suprême triomphe dans le rôle de Niriti du *Talisman,* renouvelé, au théâtre Marie, par Nicolas Legat.

Instantanés de Thamar Karsavina (Film A.C.E.)

Ce ballet est comme le renversement, propice au génie de Kszessinska, du schéma romantique. Les héroïnes de *Giselle* et de *la Bayadère* s'évadent du drame terrestre pour accéder au domaine serein de la danse abstraite. Niriti est une enfant céleste descendue dans la vallée de larmes de la pantomime. Mais c'est encore par la danse — qui est ici le langage de la divinité égarée parmi les vivants — que s'exprime sans ambages cette nature héroïque ; elle s'affirme en l'hyperbole même du mouvement exagéré, en ces pas surchargés d'une ornementation copieuse, d'innom-

brables et frappants détails, compliqués par toutes les « vocalises » chorégraphiques de la « petite batterie ». Ce n'est pas une recherche vainement ambitieuse de la difficulté. C'est un enivrement par la forme, une explosion canalisée par la règle du jeu.

Coda du "Talisman"

Et, plus la difficulté augmente, plus cette exaltation s'accentue. Ainsi, dans le foudroyant finale du « trois » avec ses fameuses cabrioles, l'énergie accumulée se décharge avec véhémence. A quatre, voire à cinq ou six reprises, l'étoile, rappelée par un public en délire, recommençait les seize mesures de la coda, en inclinant le torse et la tête du côté des jambes projetées latéralement et se touchant à la hauteur de son front, elle décuplait par cette déviation arbitraire l'élan des cabrioles : blême d'émotion, les yeux brillants d'une folle allégresse, un rictus presque douloureux s'écartant sur deux rangées de dents éclatantes et féroces, la Polonaise plongeait dans la danse comme dans un Mælström. Ainsi la gymnastique scolaire se pliait à la plus irrésistible fantaisie.

L'histoire de Kszessinska, c'est celle du ballet russe pendant un quart de siècle. Elle assuma tous les rôles illustrés par les plus grandes Italiennes. Elle les incorpora au patrimoine russe. Elle posséda le secret d'une inconcevable jeunesse. Et jamais sa possession de soi-même n'a été aussi grande, son prestige aussi souverain, qu'au moment où les événements de 1917 l'écartèrent de cette scène du théâtre Marie, arène de combats épiques et d'inoubliables triomphes.

Karsavina ou la Muse

Il me semble que pour évoquer Thamar Karsavina, il suffit de la nommer. Telle est la foule de réminiscences poétiques qui s'associe à ce nom que, devant ce flux, la critique recule. Ce n'est pas pour rien que la Karsavina est la ballerine préférée des poètes. Son art de danseuse éduquée à la meilleure école, sollicitée, depuis, par les idées nouvelles de Fokine, mais retrempée fortement aux disciplines lumineuses des maîtres, n'est qu'un complément de son don de lyrisme. La suavité de son charme physique, sa face d'héroïne byronienne échappée d'un keepsake, équivalent à la subtilité de son intelligence cultivée. Les autres grandes Russes sont d'admirables instinctives. L'esprit de la danse d'école, la loi esthétique

Thamar Karsavina
(Photo S. Georges)

qui la régit, sont devinés par leur intuition. L'effort de Karsavina est conscient. Elle reconnaît les éléments que lui fournit l'école et les utilise selon son entendement. Ainsi, elle réalise un art composite et délicat. Quand elle danse *Giselle* — car je ne finirai pas de citer ce ballet que

Thamar Karsavina s'entraînant (Film A. C. E.)

chérit toute étoile russe — elle ne continue pas naturellement une tradition : elle la recrée pour son compte. Et on reconnaît, amalgamés à la matière chorégraphique du spectacle, les mouvements relevés par la danseuse sur les lithographies romantiques nous montrant Carlotta Grisi voletant, ombre plaintive, autour de la croix où est inscrit le nom de Giselle. Il me semble, d'ailleurs, qu'à l'encontre de Taglioni ou de Pavlova, Karsavina, pareillement à Carlotta, la « Dame aux yeux de vergiss-meinnicht », ne débite point les grands temps d'élévation comme autant de vocables d'un langage transcendant. Spectre ou ondine, âme en peine ou libellule, Karsavina ne dépouille jamais son exquise féminité, douloureuse ou souriante. Elle anima de cette féminité la plupart des créations de Fokine ; elle se dévoua à la pensée de ce maître, au détriment même de sa propre « forme » technique, et, par la qualité de sa nature, conféra une rare noblesse à telles de ses figures qui côtoyaient la vulgarité,

Elle fut Colombine et Zobéide, Thamar et la nymphe Echo, la jeune fille du *Spectre de la Rose* et la protagoniste des *Sylphides*. Pour soutenir cette campagne entreprise pour la conquête de l'Occident, elle compromit sa carrière en Russie, se détacha peu à peu des habitudes chorégraphiques du théâtre Marie. Mais elle sut se reprendre : et sa rentrée dans la *Bayadère* affirma, un jour, splendidement la continuité de l'école de danse russe. Et c'est forte de ce glorieux souvenir qu'elle a pu se résigner, aujourd'hui, à ce vagabondage au gré des engagements, à cette croisière sans but et sans fin, qui est dévolue, désormais, aux étoiles plantes d'un firmament éteint. A quoi qu'elle touche, que ce soit le plus désuet des divertissements, elle lui restitue son souffle lyrique. Et en traversant le tréteau banal par ces merveilleux jetés si amples et si vaporeux parmi l'envolée des mousselines, tandis que ses adorables bras accompagnent harmonieusement les temps sautés en tournant, elle transforme le « plateau » qu'elle effleure en un lieu privilégié, isolé et transfiguré par l'incantation de la danse.

Preobrajenska ou l'ingénue

Olga Preobrajenska danse du Chopin et chacun de ses pas légers réveille un passé de gloire sans alliage. Pour le public russe, son nom était devenu classique comme ceux des grands musiciens de là-bas. Il évoque, ce nom, la récente splendeur, qui commence à se ternir, du ballet de Saint-Pétersbourg. A peine engagée, elle fut une de celles qui affirmèrent, en matant la superbe des grandes étoiles milanaises, l'indépendance du style russe et préparèrent son triomphe mondial. Or, ce style ressortit à la véritable tradition française, trop négligée, de nos jours, à Paris : il répudie le matérialisme d'une technique purement musculaire pour illuminer l'effort ordonné par le rayonnement de l'esprit. Le ballet russe, éduqué par Marius Petipa et ses collaborateurs, est, par la vertu de cet esprit, un art classique et non une discipline académique faite de recettes et de formules. Les maîtres russes ont voulu qu'à chaque reprise, chaque « temps » ou « enchaînement » soit recréé par l'imagination et la sensibilité de l'artiste en scène. Les vocables du rudiment devenaient les paroles d'un poème ; la forme se spiritualisait ou se chargeait d'émotion.

Certes, la Russie a fourni d'admirables virtuoses ; mais entre les tourbillons de fouettés ou les doubles cabrioles et le monde des idées, on découvrait de mystérieuses « correspondances ». L'exercice même, les vocalises chorégraphiques de la classe, devenaient une cantilène plastique. Le

Olga Preobrajenska (Photo X.)

défilé des formes suscitait, par répercussion, le jeu de l'imagination. La leçon devenait un sacerdoce, sans bigoterie ou affectation, par la tension généreuse de tout l'être. L'une des meilleures élèves de Nicolas Legat, le plus savant de nos maîtres vivants, installé aujourd'hui à Paris, répondit l'autre jour à mes félicitations : « La barre, c'est ma prière matinale ». Ceci n'est pas une phrase. Mais *sic itur ad astra*. Je traduis : « Ainsi on devient étoile ».

M^lle^ Preobrajenska dansa donc, parmi l'envolée de sa tunique rose, les valses et les mazurkas de Chopin. Une incomparable fraîcheur du sentiment effaça, dès les premières mesures, les fatigues d'une longue carrière. A peine effleurée par les ondes sonores du Pleyel, l'étoile se trans-

Variations sur des airs de Chopin

figure : une fois de plus, elle nous fait goûter le charmant embarras de la débutante timide, une primesautière et printannière joie de vivre. C'est que, malgré son formidable arsenal de « prima ballerina », Preobrajenska n'est point une héroïne, mais une ingénue. Sa sensibilité est vivace et candide, mais à fleur de peau. Et sa petite face aux traits menus s'illumine d'un sourire resté enfantin, celui d'une de ces jeunes filles du temps jadis dont Francis Jammes caressa l'image.

La conformité de l'expression chorégraphique avec l'écriture pianistique est, chez elle, étonnante. Certes, la danseuse ne sonda pas certains abîmes de mélancolie sur lesquels se penche Chopin ; elle nous fit plutôt voir « à quoi rêvent les jeunes filles » en écoutant les nocturnes de l'enchanteur polonais. Mais le mouvement est phrasé et filé avec une finesse sans pareille. Les moindres jeux rythmiques, variantes d'allure ou de coloration harmonique, sont saisis et interprétés par le langage de danse classique qui se départit ici de toute symétrie et de toute carrure monotone. Une descente sur la diagonale par sauts de chat, diversement enlevés et allongés, se joue en d'infinies nuances. Les épaulements qui modifient le contour et la masse de la forme dansante,sont variés à l'extrême. Et si le torse, le cou et les épaules n'ont et ne peuvent plus avoir l'ancienne souplesse, le jeu de la main et du bras reste prestigieux. Quand M^lle^ Preobrajenska prend position pendant l'introduction d'une mazurka, et, par un grand geste, développe et détend un bras, toute la farouche élégance de la chevalerie polonaise surgit et triomphe. Cette suite de danses nous prouve une fois de plus la capacité d'expression qui est propre à la danse classique. Son symbolisme dynamique évoque tout ce qui est profondément ou gracieusement humain. Mais pour réunir en faisceau toutes ses irradiations spirituelles, il fallait une personnalité favorisée entre toutes. Elle ne tarda pas à paraître.

Anna Pavlova
(Photo Van Riel)

ANNA PAVLOVA
ET LA LÉGENDE DU CYGNE

Anna Pavlova dans "La Mort du Cygne" (Photo Cte J. de Strelecki)

I

Depuis que, parcourant le monde, Anna Pavlova fait les délices du genre humain, les écrivains de tous les pays se sont efforcés, tour à tour, de trouver les mots qu'il faudrait pour traduire pertinemment l'émotion aussi peu pareille, aussi incommensurable à toute autre, qu'ils ont éprouvée à la voir danser. En vain, sur son nom, les superlatifs s'amoncellent, comme les lauriers à ses pieds. Et jamais, quant à moi, je ne me suis moins consolé de la carence de l'épithète que quand il m'a fallu chercher à désigner par des formules verbales une telle combinaison du corps et de « l'esprit ». Le prestige qu'elle exerce dépasse les manifestations immédiates de son art de danseuse. Il émane de l'ensemble de sa prodigieuse personne.

Le miracle de Pavlova

Chaque fois que la merveilleuse vagabonde, en ses lointaines caravanes, « regrette l'Europe aux anciens parapets » et revient parmi nous, son apparition sur les planches nous transporte et nous trouble. Car on ne se familiarise pas avec le miracle. Et c'en est un que cet être radieux dont chaque atome est à ce point chargé de spiritualité mais aussi de volupté, dont chaque ligne recèle une haute ou tendre signification et le moindre geste se résoud en beauté. La dire « sublime », ce serait faire paraître quelque peu solennel et compassé le plus heureux, le plus ingénu des naturels. Parler de « perfection », ce serait la trahir encore en faisant songer à je ne sais quelle grandeur marmoréenne et figée ; et, cependant, son tempérament impulsif, fantasque, fulgurant détermine un don si complet d'elle-même à la danse, — exaltation de l'esprit, doux délire du corps pâmé, combustion de tout l'être, — que le contemplateur ainsi comblé renonce à décomposer ses sensations ou à raisonner sa béatitude. On conçoit le désarroi de l'esthéticien appelé à commenter de sang-froid tout un ordre de faits qui éconduisent l'analyse. Le message de Pavlova est inénarrable. Ce qu'elle accomplit chaque soir sur la scène ne saurait être exprimé en aucun langage, fors celui de la danse. Conviendrait-il, s'il en est ainsi, de chercher le mot de l'énigme dans la virtuosité de la ballerine ? Certes non.

Vanité des définitions

Voudrait-on définir Pavlova — et cette confusion est fréquente — comme la danseuse qui exécute le mieux les difficultés les plus surprenantes et les pas les plus ardus, on aurait peut-être tort, et surtout, on n'aurait rien dit. Malgré d'étincelantes prouesses techniques, ce n'est pas l'acquis gymnastique qui fait de Pavlova ce qu'elle est. Elle n'est pas un modèle scolaire du genre. Croire qu'elle possède à un degré supérieur des qualités que d'autre pourraient avoir à un degré moindre, c'est la méconnaître. La proclamer meilleure que les autres, c'est la comparer à ces autres. Cependant Pavlova est différente de toute autre. Ce n'est pas la conformité méticuleuse aux règles de l'art qui enchante dans ses danses, mais l'originalité la plus extrême et la plus étonnante. Elle porte, et tout est là, en un corps prédestiné un génie sans pair. Honorons le métier, mais adorons le mystère ! Mais ne peut-on pas, malgré tout, dénombrer les pas et attitudes de ses danses, en décomposer les temps et mouvements, afin de fonder sur la description technique l'explication

Pavlova et Stowits dans " La Péri " (Photo Van Riel)

de l'émoi que nous ressentons à la voir être la Libellule ou le Cygne ? La solution serait tout illusoire. Sauf pour le poème chorégraphique *Feuilles d'Automne*, que Pavlova a réglé elle-même, ses ballets et entrées sont composés par d'autres. Elle ne crée guère, sinon en interprétant. Les enchaînements de pas qu'elle exécute ne lui appartiennent pas en propre ; les pas mêmes sont puisés dans le fonds commun de la danse d'école. Son vocabulaire et sa syntaxe sont classiques. Cela détermine la

« matière », non la « substance » de son art. En disant que les *Fleurs du Mal* sont écrites en français, aurons-nous défini la poésie de Baudelaire ? C'est ainsi que l'analyse des danses de Pavlova quant à leur composition ne nous permet de toucher que de bien loin au secret de son incomparable rayonnement.

Expérience concluante : nous avons vu, lors des représentations de la troupe de Pavlova au théâtre des Champs-Elysées, de bonnes danseuses, très influencées par l'exemple de l'étoile, exécuter fort correctement des danses antérieurement créées par elle. La musique, le thème, la succession des pas, tout était identique. Mais c'était tout autre chose. Entre la sphère de Pavlova et celle où se meuvent sur ses traces ses consciencieuses imitatrices il y a un abîme infranchissable. Les procédés gymnastiques, contractions et détentes musculaires sont les mêmes. Or tout dépend du « démon » qui les anime. Le « phénomène Pavlova » résulte de la providentielle rencontre entre une manière d'être personnelle et les données d'un style, entre une sensibilité prodigieusement vivante et un ensemble de formes élaboré et sélectionné à travers les siècles. Pavlova ranime et dépasse une tradition. « La danse de toujours dansée comme jamais. » J'ai découpé cette définition étonnamment heureuse dans un entrefilet anonyme relevé dans un vieux numéro d'une revue. On ne saurait mieux dire. Ce qu'il y a dans notre sentiment de la beauté de permanent, d'inaltérable, d'universellement valable, — l'algèbre des proportions, les lois de l'équilibre et de l'alternance, — se manifeste spontanément dans chaque portement du corps, tour ou bond de cette jeune femme qui fait des pointes sur le plateau d'un théâtre. Car il se trouve que chacun de ses gestes est l'expression-type, le signe le plus éloquent de ce que nous portons en nous. Son air est l'expression la plus personnelle des choses les plus générales. Il est de notre temps, mais aussi de tous les temps. Et l'écriture en est aussi lisible pour l'élite de Buenos-Ayres que pour le public de Sidney ou de Tokio. Sa danse concilie l'instinct obscur et l'abstraction lucide. C'est un métal en fusion qui se déverse dans un moule et devient statue. Pavlova possède le double don de couler toute émotion dans une forme et de saturer toute forme d'émotion. Elle est la plus passionnée des danseuses et la plus harmonieuse des mimes. Et cette exubérance exquise de l'être, cette joie et cette douleur de vivre qui débordent les tracés d'un

Harmonie et émotion

art rigoureusement abstrait expliquent la fascination qu'exerce l'insigne étoile russe. Pavlova dansant une variation classique est pareille à une flamme qui nous apparaît à travers des parois de cristal.

Anna Pavlova en 1908 (Ph. L. Roosen)

II

J'avais constaté que Pavlova ressortit d'une tradition. C'est celle du Ballet Impérial de Saint-Pétersbourg qui est aussi celle de la danse classique française d'expression russe. Transplantées par des maîtres français, Didelot, Perrot, Saint Léon, Marius Petipa, les formes et méthodes occidentales se saturèrent de vitalité slave. La règle sévère discipline l'ardeur du tempérament russe, le déchaînement des puissances de l'instinct. Mais cette règle elle-même s'exalta et s'amplifia à

ce contact. La maîtrise classique tendait, dans l'Occident, à se dessécher en devenant une écriture purement décorative ou un exercice uniquement gymnastique. Les formes de la danse vidées de toute signification, les lignes frustrées de toute « morale » n'étaient plus que des ornements indéfiniment répétés. Or, avant encore que Marie Taglioni eût, par son immatériel essor, réintégré la poésie dans le ballet, la fantaisie dans le décor et le rêve dans les livrets, la danse russe accédait à un style qui mêlait la spiritualité à la virtuosité. Il y a un siècle, le poète Pouchkine s'exclamait : « J'aime l'envol plein d'âme de la Terpsichore russe ». Ce vers, qui fait l'éloge d'Istomina « volant tel un duvet sous le souffle d'Eole » et dont le nom survivra grâce à lui tant que durera la langue russe, pourrait servir d'épigraphe pour une étude sur Pavlova.

Principe de la danse classique

Qu'est-ce, en somme, que la danse d'école dans son principe ? C'est la stylisation la plus conséquente du corps humain en mouvement et au repos. La plénitude de la vie organique y tend vers l'abstraction des figures géométriques. Le corps devient volume. Son équilibre repose sur une charpente rectiligne. La locomotion de la machine humaine, la marche, la course et le saut, se plient aux principes d'une harmonie calculée et à la loi du nombre. Bras et jambes décrivent des ellipses ou segments de cercle. Le danseur se déplace en dessinant des courbes régulières et son parcours mesuré jalonne l'espace. Tout, dans ses évolutions et dans les arrêts qui les ponctuent, répond non plus au laisser-aller du mouvement usuel, mais à ces deux « visées » qui désignent l'œuvre d'art, selon la pensée de Stéphane Mallarmé : structure, transposition. La ballerine, dressée sur les pointes en une unique et continue verticale la traversant de l'occiput jusqu'à l'ongle de l'orteil tendu, est l'expression suprême de cette opération idéale qui plie les formes du corps à celles de la pensée.

L'école et l'âme

Or, tout cela semble promettre une éloquence élevée, mais glaciale, une écriture de cryptogrammes ou de chiffres privés de vie. Mais cet ouragan de l'âme qui souffle sur un finale de Pavlova sauté ou tourné sur les deux temps d'un galop, mais la musique intérieure qui chante dans les attitudes de ses « adages » rendent ce langage quasi mathématique saisissant entre tous, explicite et direct.

En cela la vocation de Pavlova fut providentielle et précoce. Dès ses premiers débuts, elle fut manifeste. Elle trouva une langue morte de la

danse, un mode d'expression saltatoire très complet, mais réduit à son mécanisme, un musée de reliques. De ce qui, dans la danse classique, n'était plus qu'une forme anémiée à force de vaine virtuosité, Pavlova restitua le sens, le compléta par une sensibilité frémissante et neuve, par une

De gauche à droite: Anna Pavlova dans une "Danse russe" "Gavotte" et "Fée des Poupées" (Ph. Audrew, Monte Luke et Schneider)

acuité et une intensité du trait jusqu'alors inouïs. Cependant, et nous l'avons dit, elle n'inventa aucune danse, ne brisa rien, n'innova en rien. Elle n'attenta pas sciemment au canon de formes codifiées par l'école. Elle n'était pas venue pour abolir la tradition, mais pour l'accomplir. Par elle la règle devint chair. Elève docile de l'Ecole Impériale de Ballet, puis engagée à dix-sept ans au théâtre Marie, elle dansa le répertoire, les œuvres vénérables de Petipa, celles, fidèles à son enseignement, de Léon Ivanoff et des frères Legat. Mais ces ballets d'action, datant d'un autre âge, apparurent transfigurés. Elle sut revivre à nouveau ces fictions vétustes, suscitées jadis par le grand élan romantique, et en les revivant, elle les recréa. Elles les plia aux raffinements, les exalta par le pathétique de ce que nous appelons l'âme moderne. Elle y apporta l'inspiration lyrique de la Slave, et aussi l'ardeur du sang sémitique qui coule dans ses veines, car il y a à l'origine de son génie le plus propice des croisements de races. On reconnaît dans le modelé de cette tête menue au

Reflet exotique

regard admirable certains caractères atténués du type oriental. Russe, elle est quelque chose de plus que Russe ; il y a en elle un côté de mystérieuse étrangeté, un reflet de féerie exotique, un ingrédient indéfinissable qui embaume l'essence de son être. En dehors de la ductilité du tempérament russe qui s'adapte avec ferveur à l'esthétique occidentale de la danse d'école, cet atavisme d'un lointain Orient contribue à l'éclosion de cette plante humaine d'une espèce jusqu'alors inconnue. N'est-ce pas dans ce mélange qu'il faut chercher les causes de l'universalité de son art ? N'est-ce pas pour obéir à une obscure nostalgie que l'étoile, ayant brillé au firmament du ballet de Saint-Pétersbourg, a pris sa course de comète à travers le monde entier ? Revenons, toutefois, à l'action immédiate qu'elle exerça sur son milieu, dans le cadre des ballets russes qui fut le sien durant les premières années de sa carrière. La discipline académique recouvra par elle sa faculté créatrice. La grammaire des pas redevint un langage vivant. Telle la crosse du pape dans la légende de *Tannhäuser,* l'arbre cru mort par certains se couvrit de fleurs.

La révélation de Pavlova nous renseigne sur la portée transcendante de la danse d'école. Plus encore, Pavlova ajouta considérablement à ce contenu idéal. Elle réintégra la danse dans l'époque et lui assigna une place très haute. Sans doute, elle ne fut à aucun moment la théoricienne de ce miraculeux renouveau. Rien de cérébral ne se mêle à sa manière d'être. Elle put même s'émerveiller avec candeur, autant que Fokine et Nijinsky, des conceptions d'une Isadora Duncan et de sa rhétorique de primaire.

Car Pavlova est une grande spontanée, une instinctive, qui se révèle par la danse...

Dès que je me prends à songer à la Pavlova, je la vois de préférence dressée sur la pointe et allongée en arabesque, « équilibre » ardu auquel elle se complaît pendant un long instant. C'est que cette arabesque est la formule même de son être.

" Terre à terre " et " élévation "

Nous distinguons couramment deux types de la danse de théâtre : celle « terre à terre » et celle « d'élévation ». Ils se présentent sur deux plans différents au sens non seulement psychologique, mais aussi littéral de ce mot. La danse terre à terre, celle des jambes par excellence ou, plus exactement, celle du genou, du cou-de-pied, de la pointe,

se montre à nous de face ; seule cette disposition frontale révèle le jeu brillant et magnifique des pas battus, temps de pointes, emboîtés, nous ravit par l'éclair en zigzag de l'entrechat. L' « attitude », ou la verticale de l'aplomb, passant par la jambe d'appui, est barrée par l'horizontale

Anna Pavlova dans " La Libellule „ (Photo Ira L. Hill, au milieu photo Mishkine)

du bas de la jambe croisée, doit sa beauté propre au jeu des angles et des lignes brisées. L'attitude est l'expression statique du « terre à terre ».

Par contre, la danse « d'élévation », celle du bond, de l'envol, de l'équilibre instable sur une pointe, se montre à nous de profil ; ses mouvements projettent le corps dans l'espace, les positions respectives du tronc, des bras, des jambes, de la tête se déterminent réciproquement ; les grands temps d'élévation nous laissent mesurer leur ampleur uniquement vus de profil ou de biais. L' « arabesque », symbole éloquent de l'esprit d'élévation, se concentre en une ligne unique, flèche dardée qui vire sur le pivot de la jambe d'appui.

Arabesque

On ne saurait comparer nulle autre sensation que nous dispense la danse à l'emprise poétique exercée par une arabesque sur la pointe de la Pavlova. C'est que cette droite schématique de l'arabesque, son armature géométrique, se transforment chez la Pavlova en une ligne ondulée dont la beauté est saisissante. Elle traverse, cette ligne, la pointe effilée, l'arc

de la plante serrée, le cou-de-pied forcé qui se bombe, magnifique, le genou élégamment incurvé, le tronc flexible comme une tige, l'angle atténué du coude arrondi. et le repli délicat du poignet. Tendues comme une corde sonore, les vibrations de cette droite paraissent se prolonger dans l'espace.

La ligne de Pavlova est non seulement décorative ou expressive. Elle est symbolique. Aussi déchiffrons-nous l'arabesque de la ballerine comme le signe visible d'un indicible message. La technique d'école parle ici le langage sublime des hiéroglyphes. L'élévation gymnastique de Pavlova, détente d'un jarret musclé, atteint à l'élévation mystique de la liturgie.

S'il en est ainsi, pouvons-nous proclamer parfaite la danse de Pavlova ? Je ne sais. Elle a été, en sa rayonnante jeunesse, le génie des envolées subites et vastes, des arabesques mélodieuses. Elle était emportée par les bourrasques d'une inspiration soudaine et éphémère. La multiple splendeur et la netteté souveraine des temps à terre lui restaient alors étrangères, comme étrangères elles furent à Marie Taglioni qui imprima jadis aux formes traditionnelles l'exaltation de la fièvre romantique.

Pavlova — et j'emploie ici le mot célèbre de Victor Hugo sur les *Fleurs du Mal* — « a créé un frisson nouveau ». Elle est, si l'on veut, une artiste irrégulière. En éliminant certains éléments de l'école contraires à sa conformation corporelle autant qu'à sa sensibilité, tels que la « grande batterie », elle en accentue d'autres. Eugénie Sokolova avait, trente ans plus tôt, inauguré le style « allongé » et hautement poétique de la danseuse russe d'élévation. Cette grande élégiaque ranima jadis *Giselle* devant laquelle se récusaient les fameuses virtuoses milanaises. Pavlova fit de cette cantilène un hymne extatique. Elle déplaça, excessive et inspirée, l'équilibre de la tradition du côté de ce tourment de l'au-delà, de cette angoisse métaphysique et de cette séraphique béatitude dont le romantisme dota jadis la danse et qui furent résorbées au courant des années par l'esprit régulier de l'école. Celle-ci avait mis à la disposition de Pavlova son « clavier bien tempéré », son lexique complet de formes. Mais la Pavlova pensa par quarts de ton. Et il se peut que ses variantes arbitraires entament le canon rigide, révolutionnant les habitudes musculaires et morales, apparaissent à la base d'un nouveau canon de la danse classique. Car Pavlova a bouleversé celle-ci tout en se conformant docilement à sa règle.

Personnalité et tradition

Et voici qu'au gré de son émotion personnelle, sous les premiers pas de la fluette écolière, refleurit la tradition séculaire. Si les danses, dites de caractère, de Pavlova — thèmes populaires stylisés dans le sens et à l'échelle du théâtre lyrique — sont pénétrées d'une séduction voluptueuse, d'une grâce fantasque, altière et féline, si sa pantomime se déchaîne en une tempête de sensations violemment dramatiques, c'est dans le genre classique, dans les enchaînements prévus et les carrures symétriques des « variations » de ballet que s'épanouit la fleur de son poétique instinct.

C'est ainsi que la danse de Pavlova, étrange et complexe sous l'uniforme d'école, que sa personnalité grandie par sa servitude consentie, brûlante et haute comme la flamme d'un cierge qui ondule parfois au souffle de la passion, se dérobe à la définition pragmatique. On ne saurait réduire, et nous croyons l'avoir démontré, son charme souverain ni au jeu des ressorts psychologiques, ni à des formules purement mécaniques. Je crois même que la critique s'arrête à ce seuil.

De même, la tradition de la Taglioni ne suffit pas pour préfigurer et expliquer la révélation de Pavlova. Nous croyons savoir que cette tradition comportait, avant et par-dessus tout, le sens d'une impondérable légèreté, d'une virginale chasteté de la forme dépouillée de toute chaleur charnelle. Le taglionisme n'est certes qu'un aspect de l'art polymorphe de Pavlova qui se modifie en d'incessantes métamorphoses. « Comparaison n'est pas raison », nous avertit la sagesse populaire. Mais l'usage de l'analogie met la pensée tellement à son aise, il escamote si bien la définition, que nous ne sommes que trop souvent induits à mesurer ce qui est à ce qui fut. Nous attestons le génie d'un artiste, notre contemporain, en invoquant, à son sujet, le nom d'un prédécesseur illustre et lointain. Nous attachons plus volontiers une idée de grandeur au passé qu'au présent. A la faveur du recul, la figure du grand homme s'héroïse à la foi et s'estompe. Elle bénéficie de l'auréole et aussi de l'incertitude de la légende. Ce romanesque rétrospectif nous empêche de croire que le soprano léger que nous avons entendu l'autre soir à l'Opéra ait chanté aussi bien ou mieux que la Malibran qui survit, ombre éplorée et angélique, dans ce qu'on pourrait désigner comme la mémoire de notre imagination. Nous n'en usons pas différemment à l'égard d'une Anna Pavlova. Nous la savons, de nos jours, sans rivale. La plus haute ambition d'une ballerine est de

se voir, même de loin, comparée à elle. Mais s'agit-il d'assigner une place à Pavlova elle-même dans la hiérarchie des étoiles, nous ne trouvons pas mieux que de présumer qu'elle est à notre temps ce que la Taglioni, « Marie pleine de grâces », fut à son siècle. J'ai étudié, en vue d'un ouvrage biographique, avec toute la minutie possible, les reliques et vestiges qui subsistent de la Sylphide, l'anatomie de son corps et les raisons de sa renommée. Plus je vais, et moins le titre de la Taglioni moderne me semble suffir pour désigner Pavlova.

La plus grande danseuse de tous les temps

Plus je récapitule de témoignages, considère de documents, médite sur d'autres indices qui permettent de juger des danseuses qui illustrèrent leurs époques et dont on retrouve les noms dans des madrigaux de Voltaire ou des dédicaces de Victor Hugo, et plus je penche à une conclusion avec laquelle on a d'abord quelque difficulté à se familiariser. Nous avons parmi nous la plus grande danseuse de tous les temps ou plus exactement de toute la période de l'histoire de la danse qui se prête à l'investigation. Ce que nous savons d'une Camargo, d'une Sallé, d'une Fanny Elssler, d'une Grisi ou de tel « autre ange charmant des cieux imaginaires », ne nous montre aucune d'entre elles égale à la Pavlova.

III

Comment deviner la Pavlova ? Essayons, du moins, de la raconter. En énumérant ses incarnations les plus prodigieuses, en décrivant quelques aspects d'un art aussi polymorphe, en cernant de plus près les faits concrets de sa vie de théâtre, nous parviendrons à donner plus de consistance à cet éloge que nous voudrions digne d'elle. Tâchons, d'abord, de la replacer, d'ineffaçables souvenirs aidant, dans le cadre splendide et vénérable du théâtre Marie, dans l'ambiance même qui favorisa l'éclosion de son génie. N'oublions pas que avant d'avoir accédé, dès les premiers pas dansés sur la scène du Châtelet de Paris, à la renommée mondiale, elle fut une gloire nationale. Dans l'histoire du ballet russe son nom désigne toute une époque. Mais en évoquant ces souvenirs, en usant de nombreuses notes prises jadis sur le vif, méfions-nous des indications purement techniques, car elles nous renseigneraient sur la façon dont ces ouvrages furent réglés, non sur la manière dont Pavlova les a dansés.

Anna Pavlova et Stowits dans "La Péri" (Photo Van Riel).

Parmi les nombreux avatars de l'étoile, deux nous restent inaltérablement présents : la *Bayadère* et *Giselle*. Les deux œuvres sont, d'ailleurs, conçues dans le même esprit et selon le même plan foncièrement romantique. Dans le premier de ces ballets, créé par Marius Petipa, le conflit, la faute tragique et le rachat de l'homme partagé entre l'amour

La " Bayadère "

terrestre et l'amour céleste sont transportés dans une Inde conventionnelle et pittoresque de rajahs féroces, de brahmanes amoureux et de fakirs déguenillés avec truculence. La bayadère aime le beau guerrier. Elle a la princesse pour rivale. Celle-ci, provoquée, ordonne d'empoisonner la danseuse sacrée. Dans un rêve d'opium, le guerrier revoit l'esprit de celle qui l'avait aimé jusqu'à la mort. Le jour venu, il oublie la victime pour les rêves de l'ambition. Il mène à l'autel la princesse triomphante, dont l'orgueil et le bonheur se jouent en des « diagonales » descendues en tournant et de magnifiques « manèges ».

Mais l'ombre sacrifiée intervient, se mêle à la fête nuptiale, et appelle la vengeance divine sur les impies.

Telle est la contexture du sujet qui sert de base à cette *Sylphide* exotique. Ce pauvre poncif, ce cadre usé, sont rajeunis et comblés par la danseuse d'une humanité immense et délicate. Le clinquant oriental, l'oripeau mélodramatique resplendissent subitement de tous les ors de l'esprit.

Les premiers mouvements de la bayadère qui s'incline devant le brahmane en un geste d'adoration rituelle sont pareils à une écriture occulte. Le profil aigu et net, le front étroit et pur couronné par le bandeau de prêtresse, le regard rayonnant et immobile, tout est pénétré de la sévérité sereine et distante des figures d'icones jusqu'au moment où le tourbillon de l'amour et de la jalousie emporte l'artiste dans l'univers dramatique de la pantomime.

La passion destructrice fait irruption dans l'harmonie de cette âme consacrée à la divinité. Et, au même moment, les liens entre les mouvements de la ballerine et le rythme de l'accompagnement musical se brisent. Les gestes de la pantomime ne sont plus déterminés, voire mesurés par la musique. Nombre de symétries s'évanouissent, maîtrisées par le rythme inconscient et ingénu de la sensation.

Je pourrais à peine citer un exemple équivalent d'auto-suggestion théâtrale. L'inspirée s'incarne totalement sous les yeux des spectateurs. Dans le muet duo d'amour avec le guerrier, jaillit et s'enflamme, en une exaltation de gestes et de regards, l'âme terrestre de la bayadère, puis elle se plie et se tord sous le fouet de l'insulte, se heurte douloureusement contre quelque invisible limite, tel un phalène contre les vitres d'une croisée.

Les frêles épaules (magnifiques dans la fureur et la provocation dédaigneuse) et les minces bras portent docilement le fardeau des sentiments immensément vécus. Certes, Pavlova ignore le soin minutieux et scientifique d'une couleur locale poussée. Mais, à tout moment, un imperceptible souffle d'exotisme émane de son être. C'est ainsi que l'odeur de certains parfums orientaux pénètre, s'il faut en croire le poète, à travers la paroi de cristal du flacon.

Dans la scène où la bayadère danse selon le rite, déjà atteinte par le poison mortel, l'émotion refoulée trépide dans les épaules frissonnantes, pénètre à travers les formes hiératiques et figées de la danse sacrée, accélère le *tempo*, désarticule le rythme et aboutit au grand cri mimique de l'agonie.

Drame et symbole

L'action concrète du drame est épuisée, nous quittons l'ambiance des réalités pour accéder à un autre monde, où, parmi les brumes transparentes, séjourne le spectre de la bayadère, son apparence légère, presque libérée de l'entrave charnelle ; nous pénétrons dans le royaume des esprits, celui du « ballet blanc » où commande la danse.

Le corps de ballet apparaît et défile longuement ; les coryphées se suivent en file indienne, uniforme théorie de « tutus » et de voiles. De brefs « tendus » avec renversements cambrés alternant avec des arrêts où toute la rangée se porte et se penche en arabesque ; cette marche funèbre sur deux mouvements antithétiques remplit peu à peu la scène d'un aérien essaim. Puis, rangée sur huit colonnes, l'armée des revenants forme un quadrilatère et la clarté douteuse d'une lune artificielle glisse en lumière verdâtre sur la blancheur violacée des tuniques. Et c'est cette lunaire angoisse qui oppresse le guerrier guidé par l'opium vers ce séjour d'un triste enchantement. Un seul bond et une course rapide. L'angoisse est dissipée. La ballerine danse son entrée ; le froid des espaces infinis glace le spectral visage. Ici dans cette figure d'ombre élyséenne, toute velléité psychologique est abolie ; l'élément affectif abdique devant l'équilibre suprême, devant la vibration musicale des lignes allongées et pures. Ce qui échoua dans le drame mimé, l'impossible amour plus fort que la mort, s'épanouit dans l'absolu de la danse classique. Tel apparaît le symbolisme de ce ballet, dissimulé par l'oripeau pittoresque et l'affabulation enfantine. Dès que Pavlova y touche, tout, dans le plus éphémère des arts, devient symbole.

A travers le purgatoire de l'émotion dramatique, l'héroïne personnifiée par elle pénètre dans le monde immatériel des idées ; elle passe, en se surélevant sur ses pointes effilées, des réalités palpables à une réalité supérieure. Car la philosophie romantique que 1830 légua au ballet d'action distingue et oppose deux plans différents ; celui, empirique, où sévissent les passions, où règne le geste expressif, où se rompent les équilibres cosmiques, et celui, astral, où se reconstitue l'harmonie préétablie. Ces plans peuvent se toucher, se pénétrer, mais sans se confondre. C'est ainsi que cette légèreté et cette pureté et cette rêveuse mélancolie et cette lumière de l'au-delà sur la tarlatane froissée sont censés rendre Pavlova invisible pour le regard terrestre des personnages qui, dans le dénouement, déchaînent la colère céleste. Aussi l'oratorio muet des ombres surplombe-t-il, sublime, le drame mimé des passions stylisées, mais « trop humaines ».

Un autre souvenir : *Giselle.*

Encore " Giselle "

On se rappelle le sujet de ce ballet de Théophile Gautier, paraphrase d'une légende populaire, recueillie par Heine, synthèse, entreprise par un parfait poète, des thèmes et de l'esprit du ballet 1820. Nous l'avons rappelé dans les pages consacrées aux *Ballets Romantiques* de Romanoff. La jeune paysanne Giselle a donné son cœur à un jeune inconnu. Les amoureux dansent. Telle la Gretchen de Gœthe, elle effeuille des marguerites. Mais il se trouve que l'amant de la confiante Giselle est un prince déguisé, fiancé à la fille du duc. L'idylle tourne à la catastrophe. La jalousie du garde-chasse fait éclater la terrible vérité. Giselle devient folle et meurt. Telle est l'exposition de la pièce. Au deuxième acte, les amoureux se retrouvent, selon le procédé consacré, dans le royaume des ombres.

Les ballerines russes ont l'habitude de traiter la scène de la folie avec une recherche de la vérité si extrême, avec un naturalisme si poussé que l'esprit conventionnel du genre s'en trouve ébranlé. Pavlova se précipite dans le délire tragique de Giselle avec conviction et une douloureuse ferveur. Mais elle transpose le brutal « fait divers » par son intuition chorégraphique.

Quand, après la première stupeur qui la terrasse, Giselle revient à elle, des fragments de souvenirs confus émergent de sa mémoire. Et comme

l'orchestre reprend au ralenti le thème initial, elle répète machinalement les pas de cette même danse « laendler » stylisé, qu'elle avait si allègrement sautée avec le bien-aimé. Mais elle les répète avec incertitude, avec une hésitante lenteur, comme attentive à quelque voix lointaine, amortie, et son corps alourdi, à tout moment, se raidit et s'affaisse.

Anna Pavlova (Photo W. W. Australie)

Ainsi Pavlova exprime, beaucoup plus que par l'analyse mimique de la folie étonnamment observée, la détresse de cette âme ailée sombrant dans les ténèbres par la déformation voulue du rythme chorégraphique, par cette danse douloureuse, entrecoupée comme un sanglot, intermittente, brisée...

Une autre image : les Noces de Gamache, puis la vision de Dulcinée dans ce *Don Quichotte* où Petipa donna cours à sa passion nostalgique pour l'Espagne du temps jadis.

Capriccio espagnol

Dans les premiers tableaux du ballet, établis sur d'authentiques motifs espagnols, le tronc de la ballerine se cambre avec défi, les mains se posent sur les hanches, le coude saillit provoquant et arrondi, les pieds marquent le rythme précipité et syncopé. Mais l'orgueilleuse magnificence du « baile » espagnol, le souffle brûlant de l'Afrique qui passe sur les déhanchements andalous, l'ardent appel charnel des bras et des yeux, tout ceci se présente sous un aspect quintessencié et idéalisé. La saveur épicée, la séduction farouche de l'image subsistent à l'état de ce « reflet coloré » dont parle Faust, mais elles n'entament point le rayonnement spirituel de la danseuse ni l'architecture sévère des linéaments élégants et purs. Avec l'enchantement périssable, mais prenant, à travers l'enivrant et subtil attrait sexuel de cette « espagnolade », nous goûtons plus que jamais la présence à peine voilée d'un monde différent, celui des formes essentielles, immuables, écriture de l'âme. Celle-ci se libérera et resplendira dans les grandioses cabrioles des « diagonales » sautées de l'acte de la vision, apothéose du dynamisme classique à laquelle le grouillement pittoresque du premier acte sert de socle et de repoussoir.

D'autres images se pressent et s'enchaînent en retraçant le chemin parcouru par la Pavlova sur le plateau du théâtre Marie, l'espiègle Pierrette des *Millions d'Arlequin*, cette *Paquita* qui est une paraphrase romantique d'une nouvelle de Cervantès, la contre-partie de la *Graciosa* de Weber, la jeune Egyptienne de la *Cléopâtre* de Fokine, la blanche ombre de la mazurka de Chopin dans les *Sylphides*... A ce moment et pendant dix ans d'une carrière sans précédent elle incarne, aux côtés de ses illustres aînées, l'avenir de la tradition russe et du ballet national.

Mais Pavlova quitte la Russie pour l'univers ; désormais, sa gloire rayonnera sur une périphérie immense ; elle remplira, comme jadis Fanny Elssler, les deux mondes du frou-frou de sa blanche tarlatane.

Anna Pavlova
(*Photo H. Manuel*)

IV

Fêtée par l'élite de tous les pays, comme aucune danseuse ne l'a jamais été, Pavlova ne voulut jamais se contenter de satisfactions d'orgueil légitime que donne un succès personnel à ce point enivrant. C'est un ensemble, tout un théâtre de danse qui l'accompagne dans ses tournées. Elle eut soin d'adapter les principaux ballets du répertoire russe aux conditions de travail d'une compagnie ambulante, et inscrivit au programme un grand nombre d'ouvrages inédits. Mais quel que soit l'agrément de ces spectacles, ce sont les interventions de Pavlova, « variations » ou « pas de deux », monologues ou duos de danse, raccourcis succincts de son art qui décident du triomphe. Car Pavlova a mis dans ces brefs poèmes plastiques le meilleur d'elle-même. Le public d'aucune de ses représentations ne se serait consolé de ne pas trouver sur l'affiche le titre de cette

vision qui nous est devenue délectable et familière entre toutes, celui de la *Mort du Cygne*. Déjà, d'ailleurs, la renommée de Pavlova se confond avec la légende du Cygne, symbole essentiellement poétique de l'âme exilée ici-bas et que le « réel étouffe entre ses quatre murs », thème qui hante Baudelaire et Théophile Gautier, Richard Wagner et Ibsen, comme Villiers de l'Isle-Adam et Stéphane Mallarmé. L' « adagio » de Fokine est lui-même le raccourci ou la réduction de ce « Lac des Cygnes » de Petipa et Tchaïkovsky qu'illustra jadis Pierina Legnani, la fameuse Milanaise, et auquel Véra Tréfilova imprime le sceau d'une sereine perfection. Et le folklore russe ne nous conte-t-il pas la fable de la tsarevna enchantée, métamorphosée en cygne ?

"La Mort du Cygne"

La Pavlova, princesse-cygne, dessine rêveusement de lents cercles sur les deux pointes, les mains croisées sur la tunique emplumée. Mue par l'ondoiement harmonieux des bras, elle glisse vers le fond de la scène figurant quelque horizon imaginaire en toile coloriée. Prête à s'envoler, elle ouvre les bras, se dresse et se tend, comme au bord d'un gouffre aérien, en une attitude suprême. Mais voilà que sa taille ploie douloureusement, les bras collés au corps s'incurvent et se raidissent en un réflexe tourmenté de défense et d'angoisse ; le bref piétinement des pointes, accéléré et énervé par l'inquiétude, la porte en descendant jusqu'à la rampe, le dos travaille et s'arrondit sous le faix qui l'accable, la tête s'incline, inerte, et, portant en avant, à plat, la jambe au cou-de-pied héroïquement cambré, ployant l'autre genou, elle se dispose à accepter la mort en un « groupe » d'une beauté inénarrable et déchirante.

Le tourment de l'au-delà

Encore une fois, comme dans *Giselle* et sans qu'elle sacrifie la danse à la mimique, la désarticulation du rythme sous la poussée d'une émotion tragique, le staccato expressivement irrégulier des orteils, la vibration des jambes tendues comme des cordes hypersensibles, en un mot la rupture douloureuse de la plus parfaite des harmonies corporelles sert à la Pavlova de ressource suprême pour s'évader de la perfection et pour entrer dans la tragédie...

Et cependant la célèbre élégie du Cygne ne serait (car techniquement elle se lit aisément) pour toute autre danseuse qu'une « promenade de pas de bourrée sur les pointes » équilibrée par les bras ouverts qui ondulent et par les doigts stimulant l'envolée des plumes, promenade coupée par

des arrêts en arabesque allongée à terre où le corps, ayant d'abord chaviré en avant, se rejette brusquement et se renverse. Puis c'est l'affaissement final où les bras inertes coupent la ligne de la jambe étendue à plat. Aucun élément de virtuosité ne corse cet auguste poème du suprême et

Anna Pavlova (Photo Beckier et Maas)

inutile essor. Depuis que Pavlova créa cet adage,— Fokine l'avait composé pour une autre étoile qui le dédaigna,— mille danseuses s'y sont essayées et à certaines une critique officieuse conféra le titre de rivales de Pavlova. Aucune ne l'a approchée. C'est que le moindre pas d'école le plus usuel se charge, chez Pavlova, d'une signification insoupçonnée. Le geste du bras encadrant la suave tête ou son repli résigné sur la petite gorge de fillette éclatent en un symbolisme éternel et muet. L'élévation de cet art et sa portée humaine sont indicibles. La pureté de l'atmosphère, vibrante de l'appel des bras pantelants, apparaît adamantine. Et l'image

La technique et le rêve

du Cygne s'associe aux plus hautes évocations dont jamais la poésie nous dota.

« *Tout son col secouera cette blanche agonie...* »

Je murmure avec délice cet alexandrin de Mallarmé, en considérant ce cou de Pavlova placé, puissant et fin, sur les douces épaules. Pavlova, avec *La Mort du Cygne* nous a créé un mythe. La « ballerine illettrée » a incarné ce lyrisme de l'exil, ce « fuir ! là-bas, fuir ! » que Mallarmé le poète sybillin coula en d'hermétiques strophes. Et nous contemplons chaque petit pas trépidant des pointes qui s'emboîtent comme une révélation inespérée de nous-même, avec le bonheur de vivre profondément, douloureusement, cet instant et avec l'angoisse de la voir s'écouler trop vite. L'oiseau blanc sur champ bleu nous apparaît comme un emblème héraldique. Il figure au programme de Pavlova au même titre que sur le heaume de Lohengrin. Cette image impérissable, enlevée en camaïeu, à la craie blanche, sur un bleu de cobalt, rien ne peut l'entamer. Oiseau, soit, et le léger frémissement des poignets et la tunique empennée le rappellent, mais Pavlova se montre encore, dans ce poème, pareille à un svelte calice de verre laiteux, « vase de tristesse » qui vibrerait et virerait sur son pied élancé, filé en spirale. Que dire du modelé aigu et pur de cette tête « qu'un bras fluide drape » ou qui se penche sur une épaule élevée pour en recevoir le poids ? A ce moment, le vase devient crucifix. Et quand, pour mourir en beauté, le Cygne, abattu, laisse tomber sa tête et ses ailes pliées, quelle sainte Thérèse de quel Bernin égalerait la navrante volupté de cette défaillance ? Jamais corps n'a été plus délicatement pétri par le rêve.

Un cri dans la nuit

La *Nuit,* romance de Rubinstein, sur un texte de Pouchkine et où la danseuse, secondée par le violoncelle, assume la fonction de la voix, complète *Le Cygne.* On aurait pu craindre que ce deuxième Nocturne ne fasse double emploi. Cependant, thème et atmosphère des deux morceaux diffèrent du tout au tout. La *Nuit* est un gémissement passionné, l'appel emphatique de la chair à la chair, qui retentit dans les chaudes ténèbres parfumées.

Sans atteindre à l'astrale beauté du *Cygne*, la romance de la *Nuit* comporte cependant quelques thèmes plastiques d'une très grande beauté. Il faut citer cette « phrase » chorégraphique qui se déroule sur

une brève « diagonale ». L'étoile accourt vers la rampe et, brusquement arrêtée en arabesque, porte le corps en avant, rejette la tête et tend les deux bras en un suprême appel au bien-aimé qui tarde ; puis recule et se renverse en arrière, s'aplatit « en souplesse » sur le sol, une jambe étendue,

Anna Pavlova
(*Photo H. Manuel*)

l'autre repliée sous elle ; ce geste exaspéré de s'abandonner, de s'offrir, cet anéantissement dans le désir s'inscrivent en un raccourci d'une simplicité et d'une puissance inédites. La manière dont sont juxtaposées et enchaînées, sur quelques mesures et quelques mètres, ces deux formules plastiques, la statue du désir et celle du don de soi-même, l'armature verticale et le groupe horizontal, s'incrustera, antithèse grandiose, dans le souvenir de ceux « pour qui le monde visible existe ». D'autres lambeaux de mime figurant le désordre de l'amoureuse inassouvie sont reliés par un deuxième motif saltatoire. A plusieurs reprises, la danseuse décrit un cercle autour du plateau en glissant latéralement sur les pointes. Je dis « en glissant » pour

rendre ce staccato très léger et très menu par lequel Pavlova produit l'impression d'une voile blanche courant au ras de l'eau.

La *Valse caprice,* sur une musique du même Rubinstein, greffe la pantomime traditionnelle du dépit amoureux sur le tournoiement circulaire de ce doux délire à trois temps qu'on appelle une valse. C'est encore sur la diagonale, aux deux bouts de laquelle s'appellent ou se narguent les amants, qu'est établie la composition de cette danse. Les grands passages perlés de ce morceau de bravoure pianistique leur servent à traverser la scène en courant sur les triples croches ; les accents tapés avec énergie font bondir la danseuse aux bras de son cavalier, M. Laurent Novikoff.

Avec le même partenaire, Pavlova danse encore la *Sérénade* de Drigo. Elle y affirme des qualités incomparables au sens littéral du mot.

Pizzicato

Comme dans le « pizzicato » de *Sylvia*, elle étonne prodigieusement par ses équilibres sur une pointe, « tenues » qu'elle peut faire durer indéfiniment. Un autre élément technique par quoi Pavlova continue à briller dans l'adage, c'est la fulgurante vivacité des tours, ornements et trilles qui alternent avec le plain-chant des développés méditatifs, par l'harmonie des grandes courbes décrites, autour de la verticale de l'aplomb, par toute cette architecture à claire-voie que forme l'adage classique. Tenir en équilibre est un artifice étonnant, rare, éloquent à son heure, mais c'est aussi le fait d'une toupie. Relier les équilibres par de beaux et ingénieux tracés, c'est faire œuvre d'art. Aujourd'hui, quand le ressort de son élévation jadis saisissante s'est détendu, — et la batterie avait toujours été étrangère à sa nature, — son génie s'épanouit dans l'adage où se joue dans le « taqueté ». Pavlova est le plus bel instrument de danse qui existe. Souvent, au lieu de faire chanter l'archet, elle pince les cordes de son Amati, comme ceux d'une guitare.

C'est le propre des grands poètes de donner à des mots dépolis par des siècles toute la saveur des premiers temps. Il en est de même quant à Pavlova. Le jour qu'on la vit, dans le pizzicato de Delibes, exécuter d'affilée plusieurs relevés en arabesque, l'étonnement fut aussi immense qu'enthousiaste. Ce morceau de bravoure est pourtant une expression moins pure du génie de Pavlova. On se crut devant une prouesse sans précédent et pourtant c'est un fort beau « temps » tout à fait courant

à l'école. Mais ce pied qui pique en renflant le cou-de-pied apparaît d'une forme si divine, si idéalement conforme à sa fonction, mais l'élégance nerveuse de la jambe qui, ramenée en arrière, paraphe l'air est d'une qualité si rare que nous oublions tout ce que nous avons pu voir avant.

Anna Pavlova en tournée (Photo Abbé)

Pavlova recrée devant nous la danse classique. Et quand elle remonte le plateau à reculons, en diagonale, par ces arabesques penchées, qu'elle saute en rassemblant les bras au lieu d'en étendre un, l'éloquence de cette variante provoque un joyeux délire dans la salle et multiplie l'allégresse du galop final. Ah! toujours et encore l'arabesque de Pavlova! Cette droite dardée, aiguë, autour de laquelle jouent de brèves et adorables courbes, celle du genou, celle du cou-de-pied ! Elle rattache — trait d'union vivant — le présent de Pavlova à son passé non moins glorieux de danseuse d'élévation, les grandioses temps sautés de jadis aux staccatos

de pointes d'aujourd'hui, perlés comme un passage de Joseph Hoffmann. La captivante et unique étrangeté de sa silhouette vient de ceci qu'allongée et élancée, formée pour l'envol, elle danse à terre. Songez à cette scène dansée sur un thème sommairement ébauché qui s'intitule *Noël.* Pavlova survient, en sortie de bal rose, suivie d'une escorte piaffante de jeunes « lions » 1830. Chacun voudra danser avec elle. Elle sourira à l'un, accordera un tour de simple valse, à peine figurée, à l'autre, aura l'air de promettre, ne tiendra rien et s'éclipsera en laissant les rivaux tout penauds, mais plus amoureux que jamais — et nous comme eux. Cela est obtenu avec presque rien ; cela se passe comme avec le prestidigitateur qui tire de sa manchette un pigeon vivant, dix mouchoirs, des rubans de papier multicolore. Il y a dans cette pochade bien des choses : indications de lieu, nostalgie du passé, espoir et regret. Qu'existe-t-il de comparable à une si fraîche émotion? La lecture du chapitre de *La Guerre et la Paix,* où Tolstoï raconte le premier bal de Natacha...

Bal blanc

Que citerai-je encore de cette anthologie de la danse ? Sera-ce le *Rondino* de Beethoven-Kreisler qui est encore une promenade sur les pointes accompagnée de sourires furtifs, de jonglerie d'éventail, d'inflexions subtiles du poignet et de la taille ; décrirai-je la mignardise de ce marivaudage dansé, l'espiègle babil des pointes qui « chassent », ou admirerai-je, parmi la dionysiaque allégresse de ce finale de csarda, tiré de *Raymonde* de Glazounoff, ce geste du bras replié derrière la nuque par quoi Pavlova évoque toute la fougue chevaleresque des danses hongroises qui anime les rapsodie de Lizst ? Mais quelles seraient, dans cette perpétuelle métamorphose qu'accomplit Pavlova, les cordes les plus sensibles de son être vibrant ? Toute la lyre !

Toute la lyre!

J'ai fini, et je considère avec componction cette pâle esquisse ; ces froides paraphrases sont pourtant la confession de maint instinct brûlant. La pensée me réconforte que cette insuffisance de l'analyse est inhérente au sujet. Mais devant la miraculeuse révélation d'une Pavlova, la marche à suivre. pour l'esprit critique, c'est de reconnaître ses limites et de s'incliner devant ce que le génie a d'inexplicable. Et si l'écrivain a réussi à amener le lecteur jusqu'au seuil de ce qui est et qui restera mystère, il n'a pas entièrement failli à sa tâche.

ISADORA DUNCAN

IN MEMORIAM — L'APOGÉE

Isadora Duncan (Photo Arnold Genthe, by courtesy of Vanity Fair)

Isadora Duncan et ses élèves (Photo Berger, Paris)

I. — IN MEMORIAM

Un double danger menace le souvenir de l'artiste disparue ; avant que l'oubli ne l'ait effacé, la surenchère posthume s'en saisit et le fausse. Autant et plus que la « chaleur communicative des banquets », l'auguste recueillement des funérailles favorise l'éclosion du panégyrique. Il y a peu de choses aussi frivoles que l'éloquence de certaines nécrologies. Et pour les baladins qui dansent sur la phrase, quel prétexte que la mort d'une illustre danseuse, quand elle se nomme Isadora Duncan !

Et cependant point n'est besoin de renier les objections que j'opposais à la doctrine d'Isadora Duncan, ni les arguments par lesquels je n'ai cessé de combattre son influence pour avouer mon douloureux émoi devant l'horrible et abrupt dénouement de cette grande existence. Deuil

Ceux-là même qui, autant que moi, contestent la valeur intrinsèque de sa réforme s'inclineront devant le caractère héroïque de son action et l'envergure exceptionnelle de sa personnalité dont le rayonnement fut universel. La prodigieuse entreprise de cette jeune Américaine, missionnaire d'une esthétique nouvelle, partie pour évangéliser le monde, reste sans pareille dans l'histoire de la danse, voire dans celle du théâtre,

quelque illusoires qu'en aient été les résultats, et décevante, l'issue. Car, en réalité, l'épouvantable accident qui mit fin à sa prodigieuse existence n'a fait qu'abréger la lente agonie de son art, la détresse, où se traînait son âme en peine, ingénue et fervente. Isadora avait survécu à son apogée. Aucun pieux mensonge ne saurait, aujourd'hui, galvaniser son œuvre, de substance toute négative, irrémédiablement caduque et fatalement vouée à la décrépitude par l'absence de vertus constructives et durables. Avant qu'elle n'ait succombé en personne, c'en était fait de sa doctrine ou plutôt de sa mystique, car son apostolat subversif reposait sur la négation de toute doctrine. L'immense, l'universel prestige qui l'avait naguère entourée, l'enthousiasme des foules électrisées et des élites conquises qui partout s'attachaient à ses pas, durèrent autant que la floraison de ce corps en état de grâce et que l'épanouissement de cet être instinctif. La diminution physique qui suit de près la maturité ne pouvait ne pas entamer un art qui était comme l'expression d'une plénitude biologique ; ce trop-plein de forces vives une fois tari, rien ne suffit à alimenter le foyer éteint.

Périgée

L'idolâtrie du corps, le culte de l'émotion spontanée et du réflexe fortuit mettent l'artiste à la merci des forces implacables de la nature. Seule la primauté du spirituel, la puissance d'abstraction, conservent aux formes d'un art une durable jeunesse. Celui d'Isadora avait vieilli avec elle. Qui ne l'a vue à vingt ans, n'a rien vu d'elle. C'est au Trocadéro, en mai 1923, que ces inexorables ravages m'étaient apparus pour la dernière fois. Voici l'écho navré que je retrouve dans mon compte rendu critique sur « celle qui fut Isadora »... « Comme je me souviens du port droit et noble de la petite tête, du torse d'amazone robuste... Hier, je considérais, torturé, les traits restés menus dans la face alourdie, la nuque et les cuisses massives, révélées par la tunique trop brève. Rien ne survit de sa personnalité plastique si impressionnante jadis. Son jeu apparaît monotone, appauvri, sa marche lourde, sa course lasse. Le bras, le poignet ont perdu leur souplesse. Seuls les doigts ont des gestes de chef d'orchestre indiquant la mesure aux musiciens invisibles. De tout ce spectacle angoissant, où le naturalisme direct de l'expression a évincé toute velléité rythmique ou plastique, un seul souvenir me reste. Je revois la danseuse, les bras crucifiés comme sur une croix imaginaire, le torse affaissé, les

genoux ployés, les jambes largement, brutalement écartées. Puis la tête chavire, le buste la suit et la courte chevelure balaye la terre. Ces deux attitudes atteignent, en frisant de près le grotesque, à une grandeur douloureuse. Elles font songer aux parodies du *Théâtre classique* où

Isadora Duncan (Photo Elvira, Munich)

Daumier reste monumental dans la dérision même, ou encore aux nus férocement sincères du *Gynécée* d'Andrée Rouveyre. »

Mais le temps guérit les blessures qu'il a portées. Il effacera le souvenir humiliant de pareille décrépitude et, à jamais, changera Isadora en elle-même.

La légende d'Isadora

Sa légende survivra, car aucune danseuse n'aura connu pareille apothéose.

La singulière, l'incroyable aventure ! Cette jeune Miss venue, il y a quelque trente ans, de San-Francisco, armée d'une foi candide et d'une énergie qu'aucun doute ne débilite, aura parcouru « l'Europe aux anciens

parapets » et y aura implanté, en brisant toutes les résistances, une conception de la danse entièrement neuve, qui est aussi une conception de la vie. Elle aura entrepris, il y a quelque trente ans, d'instaurer, à elle seule, un ordre — ou désordre — nouveau, en rupture de toutes les formes de l'art traditionnel.

Rôle historique d'Isadora

Elle était d'un peuple qui n'a pas de passé. On conçoit les avantages et les dangers d'une telle situation. Elle brava tout, risqua tout. En renonçant à tous les appoints de l'illusion théâtrale, aux prestiges du décor et aux artifices de la mise en scène, elle foula le plateau nu de son pied nu, nue, elle-même, sous le chiton de soie, concession inévitable à une décence dont, certes, elle déplorait l'hypocrite contrainte. Son dessein n'est pas de reformer la danse théâtrale. Elle est décidée à ignorer tout ce qui précède. Sans la moindre hésitation, forte de sa conviction intime, la téméraire Américaine fait table rase d'une tradition plusieurs fois séculaire ; elle renie totalement une culture chorégraphique qui est partie intégrante de notre civilisation. Confiante en sa mission, elle brise avec le passé, et, pour son propre compte, recommence la danse. Ses plantes nues foulent la terre vierge comme au premier jour. Elle veut danser comme l'oiseau chante, selon l'impulsion de son cœur, l'émoi de sa chair, l'inspiration de l'heure qui passe, sans savoir comment, en n'écoutant que son démon. Ce n'est pas seulement la discipline raisonnée du ballet classique que piétinent ses pieds blancs. C'est l'ensemble des conventions intellectuelles et sociales sur quoi vit une société policée. Elle s'affranchit non seulement du maillot et du corset, arsenal de la ballerine, mais de toute entrave capable de contenir le libre essor de son souverain caprice. Sa quasi-nudité n'est pas un outrage à la pudeur, mais un acte de foi. Il ne peut être question de pudeur pour ce corps en état de béatitude paradisiaque, qui ignore le bien et le mal. Que la candeur persuasive de la jeune Barbare ait été secondée par un génie de la propagande digne de Barnum, cela ne suffit pas pour expliquer son emprise inouïe sur un innombrable public, le renom bientôt mondial de son art. Seule, inconnue, elle affronta, en courant de capitale en capitale, à travers l'Europe, les nombreuses phalanges des corps de ballet d'Opéra. Elle passait sur le ventre de ces troupes assoupies, vautrées dans la suffisance ou la paresse, désertant leurs postes à la première

Isadora Duncan dansant
au Théâtre de Dionysos

alerte ; son attaque brusquée jetait le trouble parmi l'élite même des danseurs d'école, déconcertés et séduits par la radieuse candeur de l'intrépide amazone et le singulier attrait physique qui émanait de sa robuste et suave jeunesse.

En Russie, où la lutte s'annonçait rude, puisque le ballet y survivait en son ancienne splendeur, Anna Pavlova adopta et choya l'intruse avec cette générosité qui est la marque du génie ; Michel Fokine, d'emblée, l'imita. Par ailleurs, un immense public, étranger jusqu'alors aux choses de la danse, acclamait l'avènement de la danseuse aux pieds nus. Partout, son exemple suscitait l'ardeur des imitatrices ; bientôt ce fut une levée en masse de disciples. Isadora fut l'initiatrice, la « primitive » d'un vaste mouvement.

Rien de ce que nous appelons aujourd'hui danse rythmique ou plastique n'eût été possible sans elle. On lui doit le principe même, fût-il contestable, de cette nouveauté et le triomphe, fût-il éphémère, de ce principe. Tout ce qu'une génération a voulu ou rêvé en fait de danse a été accompli grâce à elle — ou contre elle ; jamais en dehors d'elle. Celui qui écrit ces lignes s'est voué à la restauration de la danse classique française. Par où a-t-il dû commencer? Mais par attaquer Isadora Duncan! Car, par un miracle de volonté et de foi, elle avait imprimé son sceau à toute une époque. Que le futur historien de la danse apprécie cette époque comme une période de renaissance ou de décadence, il lui faudra inscrire le nom d'Isadora en tête du chapitre consacré à notre temps.

Le sens de son message

Mais comment expliquer cette effervescence inouïe, cette espèce de contagion psychique qui enfiévrait les élites comme les foules au spectacle de cette noble forme féminine parcourant une estrade! Quelle a été la substance de cette espèce de messianisme chorégraphique qui faisait battre tant de cœurs? Et quelle est la philosophie de cette étonnante destinée ?

Car on ne remue pas ainsi les masses, jusqu'alors indifférentes à la danse, en modifiant uniquement le mécanisme des pas ou certaines habitudes vestimentaires. Et ce n'est pas la vénusté de la femme qui accomplissait ce miracle de ferveur collective. L'attrait de ce corps robuste, baigné de la sueur de la palestre, était plus chaste que sensuel. Pour que l'étrangère, évoluant pieds nus sur une estrade de Paris, de Saint-

Pétersbourg ou de Vienne, aux sons d'une musique de Beethoven ou de Grieg, ait soulevé une pareille émotion, il fallait que sa venue répondît à une attente, et que tout en elle devînt pour le spectateur le symbole vivant de ses aspirations les plus secrètes.

L'état de nature

La venue d'une Isadora était comme l'accomplissement d'un rêve qui, souvent, aux heures sombres, a consolé l'humanité ; le retour de l'âge d'or, la promesse du Paradis retrouvé, cet « état de nature » qu'avait, fallacieuse fiction, imaginé Jean-Jacques. Elle était venue affranchir l'instinct des contraintes que lui inflige la civilisation ; elle faisait triompher l'émotion spontanée de la convention raisonnée ; elle honnissait l'artifice élaboré, le dénonçait comme une tare et lui opposait l'improvisation inspirée. Par elle, la danse devenait l'essor libre de l'être se laissant aller à ses impulsions, le balbutiement éperdu du muscle. Expression immédiate du moi, cet art s'émancipait de toute discipline préméditée.

Romantisme

Comme tous les romantismes, la révolution duncanienne était destructive. En rompant avec les idées reçues, elle flattait l'anarchie. En abolissant un ordre, fût-il esthétique, elle enchantait les mécontents. Son insurrection arrachait le monopole de la danse théâtrale à une aristocratie, à l'oligarchie de danseuses professionnelles éduquées selon les règles de leur art, pour la livrer au grand nombre.

Une telle démagogie se riait des privilèges de caste, de l'exclusivité d'un corps de métier. L'exemple de Duncan semblait instituer le suffrage universel en fait de danse. Il était loisible à chaque spectateur de reconnaître en lui-même un danseur virtuel ; cette illusion fit éclore, du jour au lendemain, des vocations innombrables ; les émules d'Isadora sont légion. Aucune n'a jamais pu atteindre à ce qui n'était, au fond, que la manifestation d'une personnalité hors ligne, d'une originalité unique. On avait cru que l'enseignement de la novatrice ouvrirait à tout le monde l'accès gratuit à l'extase saltatoire! Or, il n'y a jamais eu qu'une Isadora.

« Ce qu'il a de plus beau, opine Eupalinos, l architecte de Mégare imaginé par M. Paul Valéry, est nécessairement tyrannique. » Isadora terrassa la tyrannie et sa rigueur instituée ; elle ouvrit les écluses au dilettantisme. C'est ainsi que les pieds nus de la danseuse servirent d'emblème révolutionnaire. Elle était déchaussée, comme les membres

des sections étaient, en 1793, des « sans-culottes ». Aussi sa fameuse fugue en Russie bolcheviste reste-t-elle dans la logique de son caractère ; elle espérait y retrouver ce paradis perdu promis par Rousseau à l'homme à l'état de nature, délivré des tares de la civilisation.

Isadora Duncan devant les Cariatides de l'Erechthéion (Photo Edward Steichen)

Comme tous les romantismes encore, la révolution duncanienne unissait l'utopie de l'âge d'or à la nostalgie d'un passé légendaire. Autant que l'âme de l'Iphigénie de Gœthe exilée en Tauride, son âme cherchait le pays des Grecs. L'idéal antique n'avait-il pas exalté jadis les Brutus de 1793 ? Mais ce qui importe, surtout, c'est que, nécessairement, il fallait à cet épanouissement de l'être sensible une certaine cohésion et continuité ; cette négation de la forme devait forcément prendre forme ; il fallait qu'un glorieux précédent conférât à la tentative de la jeune barbare la dignité d'un grand art. Cette armature formelle et idéale, Isadora la trouva dans l'exemple présumé de l'Hellade ; elle voulut faire

Hellénisme

revivre l'orchestique des Grecs dont les monuments figurés nous conservent les vestiges.

De tout temps, cette visée avait enflammé les novateurs de la danse ; M^lle^ Sallé avait, dans certain *Pygmalion* dansé à Londres, quitté les paniers de rigueur pour arborer des draperies grecques. Il y a plus d'un siècle, Emma Hamilton, la « grande amoureuse » dont M. Albert Flament nous narra la vie mouvementée, avait composé plusieurs danses calquées sur des bas-reliefs antiques. M^me^ Loïe Fuller (qui, ne l'oublions pas, fut au commencement de ces nouveautés) et aussi M. Raymond Duncan indiquèrent la voie à Isadora ; bientôt on la vit, action de grâce symbolique, danser sous l'œil des dieux, dans l'orchestra vide du théâtre de Dionysos.

Avec un certain nombre de gestes empruntés au répertoire des danseurs antiques, c'est, avant tout, le culte de la chair transfigurée, la religion du corps, habitacle de la divinité, qu'elle remporta de son voyage en Grèce. Les grands souvenirs évoqués nourriront les meilleures inspirations de cette « païenne mystique ». Certes, l'image qu'elle se fait de la beauté grecque reste sommaire, voire faussée, son interprétation des documents, arbitraire. Trop souvent la sportive anglo-saxonne se substitue chez elle à la fille de Milet. Rarement un souffle méditerranéen passe sur telles de ses églogues dansées.

Par une généreuse et féconde illusion, Isadora croyait trouver sur les bas-reliefs et aux flancs des vases quelques gestes qui lui servirent à styliser sa course hasardeuse, à formuler son obscur émoi. Or, dans l'hellénisme d'Isadora et dans son culte du corps divinisé, on entrevoit, à travers un idéal livresque, l'atavisme de la race, l'héritage ancestral. On reconnaît dans l'entrain combatif et la sévère nudité de la Diane chasseresse la « forme » de la sportive américaine et le puritanisme des presbytériens d'Ecosse. Dans les péplums sans apprêt qui drapaient Isadora, on devine, avec les souvenirs de Tanagra, ce dédain du vain artifice et des pompes mondaines, ce rigorisme protestant qui opposait les « têtes rondes » de Cromwell, tondues de près, aux cavaliers de Charles Stuart secouant leurs boucles. Plutôt que de voluptueux, il y a quelque chose d'ascétique, de monacal dans ce pied d'Isadora souillé par la poussière des plateaux, bientôt aplati et déformé par le rude contact des planches.

Puritanisme

Ayant répudié les « préceptes stériles de l'école », humiliés jadis par Noverre, Isadora ne disposait que d'un répertoire très restreint de mouvements saltatoires, variantes du pas et de la course, dont elle augmentait l'effet par le jeu du poignet assoupli, tout en penchant ou en rejetant

Isadora Duncan (Photo Arnold Genthe)

la tête et le tronc. Cette pénurie de formes était compensée par l'intensité de l'expression, le degré de tension des muscles, la vigueur des accents allant du sautillement allègre sur la demi-pointe au piétinement forcené de l'extase bachique.

Si son admiration pour les Grecs pourvoyait au côté plastique de ses monologues de danse, il fallait un charme souverain pour faire jaillir le mouvement et enchaîner les foulées de sa course fantasque. A ces grâces

et à ces extases, il fallait un stimulant. Cette impulsion, elle la demande à la musique. La musique agissant comme une force magnétique sur une sensibilité à fleur de peau, chaque danse naissait de l'esprit d'une partition.

La conquête de la symphonie

Nous touchons là à la plus grande surprise que causa la tentative duncanienne. Isadora renonça aux carrures symétriques et à la pulsation régulière de la musique de danse proprement dite et plongea résolument dans le flot de la symphonie. Elle dansa Chopin et Brahms, les symphonies de Beethoven, les opéras de Glück et les « lieds » de Richard Wagner. Elle flotta voluptueusement sur l'onde sonore, obéissant aux suggestions du rythme, subjuguée, telle une somnambule, par le fluide musical. Je reste de ceux qui considèrent un si complet assujetissement de la danse au génie d'un autre art comme une erreur. Mais que l'on mesure l'étendue d'une si vaste ambition! Isadora voyait grand, sinon juste.

Hommage ou sacrilège, conquête ou empiètement, nous croyons que ce choix fut, tout d'abord, une erreur. Certes, on retrouve aisément dans un ample mouvement de symphonie la suggestion d'un thème chorégraphique, un ballet latent. Mais faire rétrograder le développement musical jusqu'à son origine physique, le rythme corporel du danseur, est une vaine gageure. Beethoven à composé trente-trois variations admirables sur un air de valse anodin proposé par Diabelli. Sur quoi peut-on, exactement, danser dans un tel ouvrage ? Mais sur l'air de Diabelli, qui, en l'occurrence, n'est rien.

« La danse peut révéler tout ce que la musique recèle », écrivait Baudelaire. C'est à cette révélation que tendait constamment l'effort d'Isadora Duncan, cette interprétation qui était le don, tous les jours renouvelé, de soi-même aux foules avec lesquelles elle communiait. Nous avons dit que trois vues guidaient Isadora dans sa révolte contre la tradition. Elle voulait être naturelle, croyait imiter les anciens, subordonnait la danse à la musique ; ces vues théoriques valent ce qu'elles valent. Mais la flamme qui habitait cet être d'exception les illuminait d'une éphémère splendeur.

II. — L'APOGÉE

Isadora Duncan (Photo Bertram Park, Londres)

Je me suis essayé à préciser, trop hâtivement à mon gré, l'apport d'Isadora et le sens de sa glorieuse et douloureuse existence. Il me reste à puiser dans mes notes et souvenirs d'une époque où le pathétique ne s'était pas encore substitué, dans la vie et dans l'art de Duncan, à l'idylle qui était son élément naturel. Il faut, à tout prix, préserver de l'oubli le peu de choses qui, de ses souvenirs, se laisse traduire par des mots. La danse n'est-elle pas, hélas! le langage même de l'indicible? Que pourrons-nous sauver? L'ombre d'un fantôme!...

Regard en arrière

Pour évoquer ces émotions déjà lointaines, il nous faudra forcément briser le cadre de cette étude et déserter « le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » en remontant jusqu'à la jeunesse de l'art duncanien (mes premiers souvenirs se situant vers l'an 1904, apogée, et se poursuivant jusque vers 1912, commencement du déclin) et jusqu'à la genèse de son incalculable — bien que souvent néfaste influence.

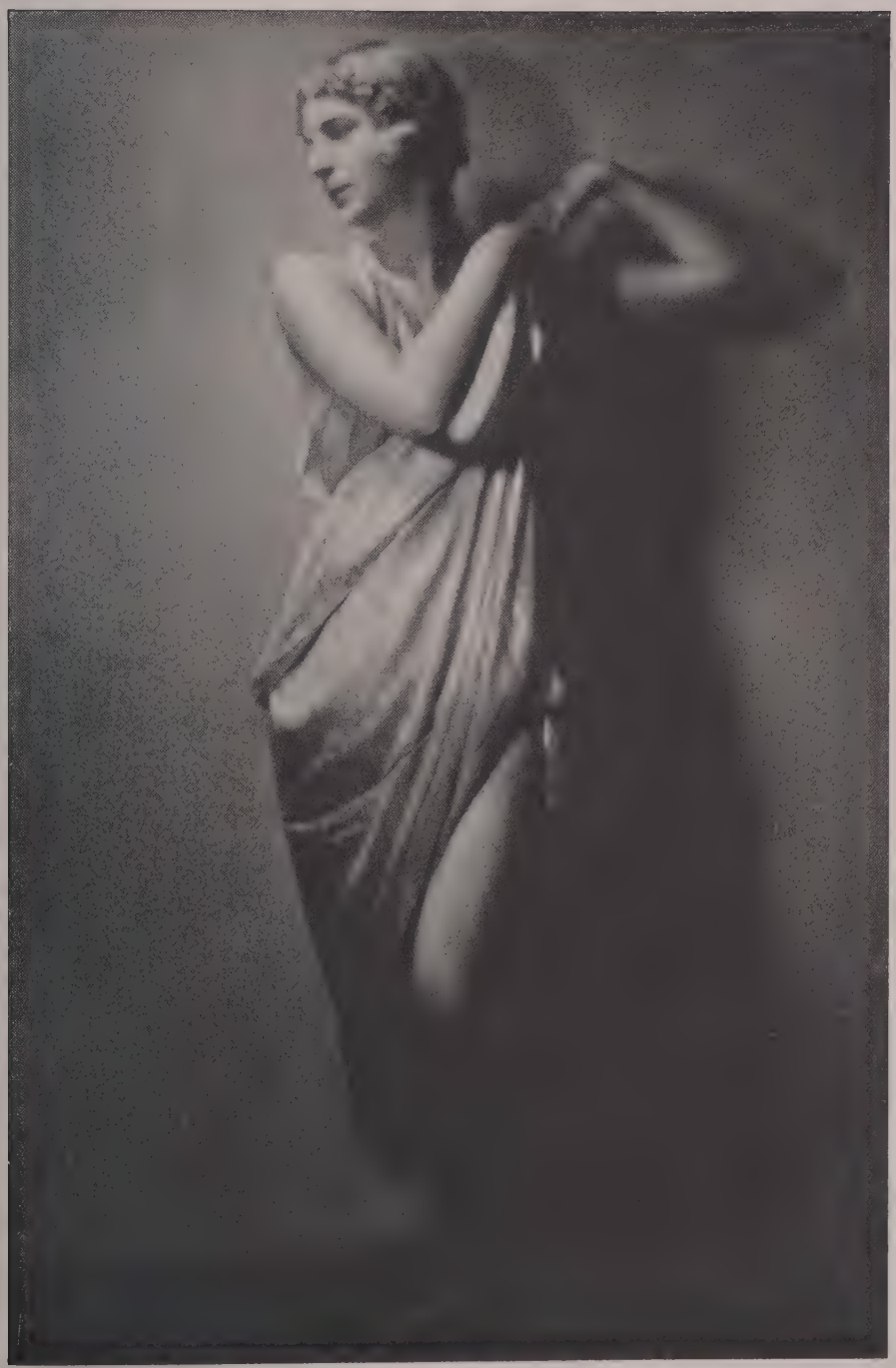
L'école préraphaélite

S'il avait fallu désigner aux œuvres de jeunesse d'Isadora Duncan une place dans l'histoire générale des arts, c'eût été dans un tableau de la peinture anglaise moderne que son nom eût le mieux figuré, en marge du chapitre consacré aux artistes préraphaélites. Elle participe, dans son domaine propre, à cette réaction qui fait rétrograder le goût sursaturé de formes classiques et de poncifs académiques vers la primitive candeur. Ce mouvement, mis en œuvre par les Dante-Gabrielle Rossetti, les William Morris, les Holman Hunt, aboutit à une compromission timide qui, au lieu de remonter jusqu'à la genèse de la Renaissance, ne descend que d'un seul échelon. Les préraphaélites anglais rompirent avec la virile maturité du « cinquecento » en faveur de Filippino et de Verrocchio ; aucun d'entre eux n'aborda Giotto.

On retrouve, chez l'Isadora du temps jadis, ce relief de la forme, cette absence de clair-obscur, cette notion concrète de l'objet, qui sont propres aux peintres quattrocentistes. Ni brume, ni profondeur, ni perspectives fuyantes! Dans son *Ange à la viole,* dans sa *Primavera,* — autant de pastiches dansés ou de transpositions d'art, imitées depuis, d'une façon courante, mais qu'elle avait été la première à imaginer, — la robuste santé du bon Lorenzo di Credi se trouve légèrement altérée par la méditative fragilité de Botticelli, mais cela à peine, car le tempérament sanguin de la vierge forte, la « forme » de la sportive Ecossaise résistent à la *morbidezza* dolente du païen guetté par l'ascète. Mais Duncan s'inspire, à ce moment, de la même nostalgie du passé, romanesque et naïve, que le quinzième siècle italien éprouve à l'égard de l'antiquité ; on retrouve, chez elle, le même état d'esprit idyllique, une pareille méconnaissance d'un art monumental et serein, que chez quelque Pietro di Cosimo dont la grêle Vénus repose parmi les petites fleurs de la campagne toscane tandis qu'un papillon multicolore se pose sur son élégant genou...

Imitation par le geste

La danse d'Isadora, cherchant des points de repère dans la peinture, se révèle, dès lors, comme un art mimétique, « imitatif», eussent dit les esthéticiens du XVIII[e] siècle. Elle puise ses formes dans l'imitation du geste naturel et usuel autant que dans la traduction immédiate des sensations. Cela détermine sinon son identité, du moins sa ressemblance analogique avec l' « orchesis » des Grecs.



Lisa Duncan (Photo Rudomine, Paris)

Dans l'*Ange*, elle reproduit le mouvement du bras qui joue de l'archet ; dans la *Primavera*, copie chorégraphique du tableau de Botticelli, elle simule l'acte de semer des fleurs de sa main entr'ouverte ; dans la *Berceuse* de Gretchaninoff, elle feint de se pencher, agenouillée, sur le berceau d'un enfant, et quand son Narcisse fléchit, la tunique retroussée, son genou admirablement modelé au bord de la source imaginaire, le spectateur croit saisir son reflet sur l'onde mouvante et ressentir le rafraîchissant contact du corps nu avec l'élément humide. Cet illusionnisme éloquent, ce don de suggestion plastique sont une des forces de cet art qui lutte pour s'imposer par des moyens indirects.

Puissance plastique

Dans la ballade de Gœthe, l'eau puisée dans le creux de la main par la femme du Brahmane se transformait en boule de cristal. C'est de même que le geste imitatif d'Isadora puise dans le vide des objets imaginaires et les anime d'une vie concrète, palpable, plus saisissante, souvent, que la présence réelle de l'objet. Cette jonglerie avec l'ombre des choses, ce prestige de l'illusion visuelle sont le triomphe du mime. Aussi l'usage, quelques années plus tard, de certains accessoires, — rameaux de palmes, feuilles mortes dans la *Romance* de Tchaïkovsky, — a été ressenti comme une certaine décadence de son style personnel, comme une infraction injustifiée à sa primitive pureté... Quels que soient la gamme et le diapason des sentiments qui l'assaillent, Duncan se confine dans les limites du mouvement naturel. Sa danse est surtout une course en liberté, le vêtement flottant n'apportant aucune gêne à la vaste enjambée ; le pas gymnastique, le suspens sur la demi-pointe, sont autant de variantes d'un dynamisme qui évite l'artifice. La tête se penche ou se renverse, les poignets assouplis agissent indépendamment du bras et deviennent un moyen d'expression particulièrement développé, comme il en fut chez le danseur antique. Cependant que, dans le *Beau Danube* de Strauss, la tête, les bras et le torse ne font, au départ, que se balancer de droite à gauche, passifs, indécis, comme engourdis par le rythme, le pied impatient bat simplement la mesure. C'est avec des ressources aussi limitées qu'elle abordait bientôt des tâches aussi ardues que l'incarnation plastique de l'*Orphée* de Gluck et des chants de Richard Wagner. J'en retrouve la description tentée lors même de l'événement, il y a bien, hélas, quinze ans...

Aux derniers sons de la « symphonie », se détachant d'un coin obscur du plateau drapé de gris et baigné dans une incertaine lumière violette, apparaît Orphée affligé. La tête rejetée fait que le cou se bombe ; les bras pendent inertes. Dans cette longue théorie funèbre, seul le ralentissement douloureux du pas révèle l'angoisse de l'âme en peine. Le blanc vêtement de deuil, trop long, et qui semble tirer en arrière le buste et entraver le mouvement, tombe en plis droits et rigides. Cet obstacle matériel à la marche remplit l'hésitante avance de Duncan d'une impuissante détresse, jusqu'au moment où elle lève au ciel un bras qui conjure, aux doigts écartés et étendus. Puis, quand le violon fait retentir l'appel réitéré « Eurydice! Eurydice! », elle se penche sur l'invisible tombe avec maints gestes de tendresse désolée qui rompt avec le rite sévère et quasi immobile des obsèques solennelles...

Le *lamento* d'Orphée

Cette action effectuée par Isadora avec des moyens d'expression restreints à l'extrême et presque sans rapports avec la mimique funéraire des anciens. La pleureuse antique ne manquait pas de simuler, en posant sur l'occiput sa main arrondie, le geste de s'arracher les cheveux. Isadora renonce à tenir compte de l'archéologie, et se fie à l'instinct. Et l'instinct ne la trompe pas, bien qu'il ne soit pas tout à fait à l'échelle de la grandeur dont s'empreint le sacre de la mort. Les chœurs et rondes des Furies qui finissent par être domptées par la lyre d'Orphée sont d'un jet moins heureux. Isadora, sans doute, s'entend à merveille à suggérer l'impression de tout un chœur en mouvement, celle de la multiplicité des personnages représentés ; elle excelle à rendre les pathétiques dissonnances de la musique par de subites ruptures de l'harmonie corporelle, mais sa danse, comme telle, échoue à cause de l'irréparable pauvreté de ces moyens de locomotion. Cette danse sur la plante, « *planipes* », comme s'exprimaient les Romains, cette danse ignorant les ressources du bond et du mouvement sur les pointes, se réduit à différentes variantes de la course à plat et du pas. La projection verticale du genou autour duquel bouillonne la tunique légère, le rejet ou ruade de la jambe en arrière qui déplace les plis du chiton, interviennent sans cesse. Souvent Isadora tourne en arrière son chef ceint de la mince bandelette et tend en avant ses bras ; le poignet flotte ; l'index est étendu ; c'est un procédé caractéristique de la dactylologie des anciens. Mais les suggestions de l'orchestique grecque ne sont

Faiblesse du mécanisme

suivies que dans la mesure des ressources gymnastiques dont dispose une « dilettante ».

Lors de l'épisode des Champs-Elysées, Isadora introduit dans la figure de l'ombre heureuse, conductrice d'Orphée, une touche de cette frêle préciosité du XVIII[e] siècle qui reste, par ailleurs, en marge de sa robuste nature. Et dans l'hommage final aux Olympiens cléments, ses bras éperdus, frémissants de joie, apportent aux Dieux les dons d'une piété exaltée. Telle est la puissance plastique de son geste que le spectateur « voit » les vases sacrés et les guirlandes du sacrifice qu'elle semble manier de ses mains vides.

Sans doute, la périphrase mimée par Isadora est loin d'épuiser la suprême signification d'*Orphée*. La danseuse semble reconnaître le rôle complémentaire et conventionnel du geste qui illustre la parole absente, mais présente à la mémoire. *Ché faro enza Eurydice* ?...

Et, en effet, la suave voix du violon ne cessait de chanter dans la fosse de l'orchestre le *lamento* désolé, cependant que la mime muette se mouvait sur le plateau, naïve, tendre et sévère. Quelle est, en somme, sa fonction ? Elle expose un sujet et commente un thème dramatique sur un air connu.

Danse impressionniste

Combien mieux telle suite de valses de Brahms répond à la nature de son inspiration. A la base de ses danses, ce ne sont pas des formes méthodiquement élaborées qu'il convient de chercher, mais les réactions spontanées de sa sensibilité musicale. Elle n'analyse pas une partition, n'en décompose pas la texture rythmique pour la reconstruire dans l'espace. Sa danse est essentiellement « impressionniste » et, à chaque nouvelle exécution, elle nous apparaît comme une improvisation subite et involontaire, comme l'effet des ondes sonores qui font résonner une harpe d'Eole. Aux premières mesures d'une valse, la danseuse semble encore hésiter, même résister aux injonctions du rythme musical ; puis, ses mouvements, peu à peu, se précisent et s'amplifient jusqu'à ce qu'enfin le tourbillon circulaire s'empare d'elle. Aussi son geste rappelle-t-il parfois les mouvements de danse que, d'instinct, le chef d'orchestre exécute à son pupitre. Car l'art de Duncan est, avant toute chose, un mode de reproduction ; l'ouïe transformée en acte...

Dans les quatre poèmes de Wagner qui datent de l'époque de

Tristan en gestation cette « passivité » psychologique de l'art tout réceptif de Duncan devient particulièrement évidente. Les mains de l' « Ange » se croisaient dévotieusement et ses lèvres s'ouvraient en un sourire de béatitude ; les bras serpentaient et le tronc (peu flexible, d'ailleurs, et

Ecole fondée par Isadora Duncan à Moscou et dirigée par Irma, son élève

d'une plastique monotone) se tordait, pâmé, parmi les effluves sensuelles et torrides de la « Serre Chaude », les doigts s'entrelaçaient en un geste de tourment et de défense dans *Souffrances;* dans *Rêves,* la danseuse, prostrée à terre, avec l'abandon du sommeil, — car le symbolisme de ses danses est toujours direct, — feignait de remonter lentement de l'abîme d'ombre ; puis, gisante toujours, mais appuyée sur un coude, elle semblait revivre avec délices les images de ce songe magique. Elle ne « danse » pas ces chants, mais les « écoute » en nous faisant voir ce qui se passe en elle!

Les *Poèmes* lui servent de prélude ou d'études préparatoires pour *La Mort d'Isolde.* Une fois de plus, l'expression y est concentrée dans la mimique du visage et dans le port des bras. Les jambes restent immo-

L'Assomption d'Isolde

biles. A de rares moments une impétueuse impulsion la porte en avant de quelques pas. A nouveau, comme dans *Orphée,* l'artiste, vêtue d'une ample « chlamys » à manches flottantes, se penche avec des gestes de tendresse éplorée sur le cadavre du bien-aimé jusqu'à ce que la tempête de l'extase redresse le dos courbé et fasse se lever le regard voilé. A chaque éclat de l'orchestre, elle secoue les bras levés, dardés, et, à la fin, les projette avec force dans l'espace. Cette extrême tension de l'être crispé au seuil du néant se dénoue et se fond, alors, en une vibration onduleuse, en un moelleux balancement des bras étendus horizontalement et comme portés par un flux invisible. Détendue, délivrée, l'âme d'Isolde « nage » dans l'éther et flotte dans le « tout sonore ». Mais, encore une fois, dans cette tragique et grandiose *Assomption* d'Isolde, les mouvements de l'artiste accompagnaient, dans notre mémoire incitée, la voix d'ombre qui chantait la sublime péroraison du drame wagnérien.

La Bacchanale de la grotte de Vénus, scène de *Tannhäuser,* où Wagner avait rompu avec la tradition du ballet, prologue servant d'introduction à l'action lyrique, et qu'Isadora était allée danser à Bayreuth, m'avait paru entièrement manquée. Comment eût-elle pu, dansant seule, paraître simultanément à tous les plans de ce vaste tableau musical, où les motifs mélodiques tantôt se détachent avec netteté, tantôt replongent dans la mer démontée de la polyphonie ; sans la juxtaposition de groupes de danseurs isolés à la masse du chœur jubilant le tumulte de la Bacchanale ne saurait être évoqué. Il faut plusieurs voix à ce contrepoint plastique. L'ubiquité de l'unique interprète n'y suffit plus. Mais, avant et par-dessus tout, son apparence, qui réunit le caractère d'une virginité mûre à la mâle jeunesse de l'éphèbe, est totalement contraire à la sensuelle séduction de cette aphrodysiaque musique. Et ni la tunique sang de bœuf, ni l'éclairage pourpre ne peuvent suppléer à l'émoi délirant des sens. Vénus est loin de nous apparaître « tout entière ». Le fait est que l'art de cette insatiable amoureuse (le récit de sa vie par elle-même, paru à titre posthume, est l'orgueilleux témoignage de son culte de l'œuvre de chair) se place sous l'invocation d'Arthémis. Il est un art de « plein air », bucolique et chaste. Il n'y a en lui ni tragédie, ni sous-entendu érotique, ni même féminité. C'est ce que voulaient dire des adversaires tels qu'Oscar Bie ou Julius Meyer-Graefe quand ils parlaient de ses « appas de gouvernante ». Duncan

fut une danseuse-androgyne ; elle était, à la fois, Orphée et Eurydice, Pan et Echo ; et on trouvait dans son *Ange à la viole* comme le symbole même de cette dualité de son être dont l'expression bravait l'équivoque sexuel et atteignait à une singulière et frigide pureté...

Métamorphose

Or, dans la *Bacchanale* susdite se trouve inséré un intermède — l'apparition des Trois Grâces, préfigurée par la *Primavera* dont il a été question — qui peut être considéré comme le sommet de son art. La nymphe ballante tend la main à la compagne invisible ; mais la voilà déjà devenue cette autre, la nouvelle, qui entre dans l'harmonieuse ronde ; puis, la troisième surgit! Il y a dans la multiplicité de ses incarnations presque synchroniques, dans cette dissociation de la personnalité qui se répartit entre trois êtres différents et charmants, une magie où se manifeste le génie du théâtre. Faisons leur part aux procédés d'un trivial *transformisme*, tel que le changement rapide du costume. Mais admirons le don — dévolu à de rares créateurs — de la *métamorphose*.

Cette faculté ajoutait au prestige de la jeune Isadora et au rayonnement d'un art aujourd'hui aboli, car, n'étant ni fondé en raison, ni basé sur un mécanisme étudié, ne se laissant ni conserver, ni transmettre, il dura ce que put durer la floraison de ce corps et l'épanouissement de cette extraordinaire nature.

L'ESPRIT DE LA DANSE CLASSIQUE ET LE BALLET D'OPÉRA

LE PRINCIPE DE LA DANSE D'ÉCOLE. — LA DANSE A L'OPÉRA : I. LES ŒUVRES. II. DEUX FIGURES DE DANSEUSES

Nelly, Janine, Solange et Christiane Schwarz, de l'Opéra (Photos F. Boissonas)

LE PRINCIPE DE LA DANSE D'ÉCOLE

Travail à la barre à l'École de l'Opéra de Paris : " Attitude „ (Wide World photo)

I.

Pour situer pertinemment la danse dans notre époque, il sied de définir l'esprit de celle-ci, et de chercher à préciser son attitude quant à l'art. Le siècle précédent, dit « stupide », tendait puissamment vers une fusion totale des genres. Le « dieu Richard Wagner », proclamé tel par Stéphane Mallarmé, incarna cette tendance. A Bayreuth, un temple fut érigé à son erreur propice. En même temps, le XIX^me^ siècle inféoda la production artistique à la fonction figurative. En instaurant le naturalisme, il subordonna l'intelligence créatrice aux données de la réalité empirique. Il s'enorgueillit d'avoir aboli les conventions qui, jusqu'alors, avaient régi l'élaboration d'une œuvre d'art. Croyant avoir réussi à calquer l'image sur la réalité, ce siècle d'historiens considéra les destinées de l'art universel comme un acheminement vers sa propre perfection présumée. Le généreux préjugé du progrès contribua à cette conception de l'histoire des arts comme de celle de leur amélioration graduelle. La thèse biologique de l'évolution

Esthétique du " Stupide "

des espèces fut appliquée, à titre analogique, d'abord, et directement, un peu plus tard, aux phénomènes de l'esprit. Brunetière, en France, traita les genres du lyrisme à l'instar de Darwin étudiant l'évolution des espèces zoologiques.

En peinture, l'application de la perspective pour exprimer la profondeur, la fidélité anatomique au modèle vivant deviennent des points de repère pour l'évaluation d'une œuvre. Ces conquêtes annoncent pour l'historien la maturité de l'art. Le trompe-l'œil devient l'étalon d'or. Tout procédé d'abstraction ou de déformation, décorative ou idéale, classe l'artiste parmi les primitifs. Aujourd'hui encore les trécentistes, voire les quattrocentistes italiens, pourtant descendants directs de la vénérable tradition byzantine continuant elle-même l'art hellénique, sont classés, au Louvre, comme des primitifs. Pour le savant ou l'amateur du XIX^me^ siècle, le sculpteur égyptien, présentant, dans les deux dimensions d'un bas-relief, de face, les épaules et l'œil d'un personnage figuré, par ailleurs, de profil, n'était qu'un être malhabile, inconscient de la réalité anatomique et optique.

La notion de beauté en art commençait, pour nos pères, à la Grèce de Phidias, à cette époque de la sculpture hellénique où la statuaire se trouvait définitivement calquée sur le module humain, sur le canon d'une anatomie déduite de l'observation. La Chine des dynasties aujourd'hui reconnues classiques, comme aussi Byzance au faîte de son épopée, Mycène ou le Pérou étaient également exclus de toute appréciation artistique et abandonnées à l'archéologie ; il n'y avait que les ethnologues pour s'abaisser jusqu'aux fétiches nègres. L'immense présomption du civilisé d'hier refusait d'attribuer à ces documents une valeur autre que d'information historique. L'infatuation et la confusion, tel a été pour nous l'héritage du siècle défunt. Mais sans vouloir déroger en y touchant, il nous léguait une somme immense de matériaux accumulés et vierges.

Notre époque affronta ce chaos sans frémir. Elle exerça avec grandeur sa vocation cosmique en départageant, selon la Bible, les éléments. Elle honnit l'esprit analogique, se méfia de tout syncrétisme factice. Elle adopta le procédé de dissociation, pour employer un vocable cher à Remy de Gourmont. Elle groupa les faits en spécifiant leurs caractères essentiels et isola ces groupes. Elle délimita les différents modes de l'activité artis-

Dissociation des genres

tique, scruta et reconnut les propriétés de la peinture, de la sculpture, de la poésie d'expression verbale. Elle établit et définit les notions de la beauté picturale ou plastique. Elle écarta, dans un but méthodologique et sans attenter à leur valeur humaine ou sociale, les éléments « extra-

Mouvement de danse en instantané (Photo Boissonas, Paris)

esthétiques » d'une œuvre d'art. Elle élimina l'examen du sujet comme base d'appréciation, et reconnut que le sujet était, lui-même, un dérivé du style au lieu de déterminer celui-ci.

Intuition et abstraction

A l'issue du siècle passé, le grand chef des esthéticiens germaniques, feu Théodore Lipps, professeur munichois, avait prôné la pénétration de l'œuvre d'art par le sentiment (Einfühlung). Mais, quelques années plus tard, le savant Heinrich Woelfflin, notre maître, aiguilla l'étude de l'art vers l'analyse de ses formes en rapport avec l'espace réel ou fictif où elles

sont situées. Il détacha la description et l'évaluation d'une œuvre de sa genèse psychologique, de la personnalité intime de son créateur. A l'encontre de Taine, il s'appliqua à considérer les résultats. Et il lança l'idée d'une histoire de l'art où aucun nom d'artiste ne serait cité. La notion du progrès dans l'art tomba d'elle-même. L'histoire ne nous dévoila que le sempiternel débat entre deux conceptions maîtresses que, par amplification, nous pourrions définir comme le classicisme et le baroque, l'un statique, symétrique, abstrait, l'autre dynamique, asymétrique, sensuel. Ces deux tendances, en leur continuité alternante, s'affrontent ou se relaient de tout temps et en tout lieu ; elles revêtent à chaque retour des caractères quasi identiques. Puget se place en regard des hauts-reliefs de Pergame, comme Delacroix en marge de Rubens, et les mêmes retours périodiques rattachent Raphaël aux *Orphées* et aux *Bons Pasteurs* des Catacombes, Ingres à Raphaël, et Picasso à Ingres.

Un univers plus vaste

Jamais l'univers n'a été aussi vaste qu'à notre époque. Nous nous déplaçons en un clin d'œil à cinq mille kilomètres d'espace ou à quarante siècles de durée. Ou plutôt, nous ne nous déplaçons plus, car il n'y a plus de distances, ni de durée ; les hypogées de Sakkarha nous sont intellectuellement mieux visibles que le Musée du Luxembourg et nous manions familièrement un jade millénaire de l'Empire du Milieu tout en n'arrivant pas à apercevoir un monument de Bartholomé.

Ces joies intellectuelles qui nous sont dévolues, nous ne les devons ni à une intuition aisément fallacieuse, ni à une sensibilité trouble. Notre époque a connu la volupté de comprendre ; et elle a condamné la vanité de savoir sans comprendre. Nous avons appris à communiquer directement avec l'esprit du créateur et son essence humaine à travers l'agencement de ses volumes plastiques ou le rythme de ses lignes, sans l'intermédiaire d'une donnée figurative. Le signe, le symbole remplacent, pour nous, la représentation. L'artiste est exempté de mouler son concept sur un fait extérieur et contrôlable. Il est libre, devant la nature, de prendre ou de laisser. Il peut s'attacher à la matière, à sa densité, à sa masse, à son poids. Il peut s'en évader, aujourd'hui, dans la plasticité pure, car un cube de papier est plastiquement identique à un cube de marbre. Son crayon peut circonscrire les linéaments suaves d'une main de femme ou le galbe d'un vase ; il peut équilibrer sur une surface des droites et

des courbes abstraites. Notre époque a impérieusement limité le domaine respectif de chaque art, mais elle a conféré à l'artiste la suprême liberté d'agir dans ces limites selon sa fièvre sensuelle ou son exaltation cérébrale. Le cubisme l'a libéré de la hantise des habitudes visuelles et lui a restitué

Leçon de danse à l'Opéra (Photos Fred. Boissonas)

son libre arbitre; il a ouvert le ventre à la poupée Réalité. On peut la recoudre aujourd'hui. On a vu qu'il n'y a que du son à l'intérieur, et que c'est l'artiste qui, en la transposant selon son instinct ou son entendement, lui confère son souverain prestige. Jamais l'art ne fut plus conscient de ses lois immanentes et, de ce fait, plus libre. On ne l'est jamais dans un pays étranger dont on ignorerait les mœurs. On le devient en reconnaissant les lois de ce pays. Telle apparaît l'époque où il s'agit d'assigner sa place à la danse classique.

Mme Ricaux et sa classe enfantine à l'Opéra de Paris (Wide World Photo)

II

La danse classique et le temps présent

Le temps où nous vivons se devait de reconnaître et d'exalter la danse d'école, dite classique. Et nous sommes quelques-uns à revendiquer avec orgueil cette grande découverte. Mais que veut dire ce mot, et peut-on se targuer d'avoir « découvert » une discipline élaborée, en pleine lumière de la rampe, en des siècles de persévérance ? Sans doute ! Car la danse classique, bien que présente, restait imperméable, sinon invisible, pour la génération qui nous précède. Ce cas stupéfiant de cécité intellectuelle, de daltonisme esthétique, est en somme explicable. Tous nos atavismes artistiques étaient coalisés contre une conception autonome et un sens plus pur attribué à la danse, proie pantelante des peintres, des poètes, des musiciens, des metteurs en scène naturalistes, des apôtres de la culture physique et des messies du rythme béatifiant. Durant un quart de siècle, ce fut la curée ; encore un peu, c'eût été l'hallali. Entre l'esprit de la danse vivante et l'ensemble de la vie intellectuelle, il y a eu rupture. La danse n'avait plus pour mobile que la force d'inertie, pour ambiance, que l'école fidèle aux méthodes ancestrales. La ballerine illettrée ne

devait qu'à son manque proverbial de culture et à sa piété envers un passé glorieux de pouvoir persévérer et d'avoir pu durer jusqu'à nos jours.

Car notre époque a été appelée à faire resplendir cette admirable conquête de l'esprit humain. Au lieu de la subjectivité de l'interprétation, Restauration du ballet

Maria Lopez, de l'Opéra (Wide World Photo)

elle recherche la certitude de la définition. Elle nous fournit le levier d'Archimède. Depuis que nous ne nous demandons plus ce que représente un tableau, quelles contingences ont favorisé sa réalisation, quelles ont été la race, l'hérédité, la situation sociale de l'artiste, mais plutôt ce que c'est qu'un tableau, la clef de maint mystère nous tombe dans la main. Pour arriver à nous entendre sur l'apport personnel d'un Léonard de Vinci ou d'un Braque, il sied de se rappeler qu'un tableau de chevalet est un ensemble de formes figurées sur une surface symétrique et que ces formes affectent trois dimensions et sont situées dans un espace fictif, suggéré par des procédés picturaux ou graphiques. En étudiant les modi-

fications de ces procédés dans chaque cas particulier, nous arrivons à dégager la doctrine et le style du peintre. Pour que les êtres et les objets que Dieu créa en six jours existent véritablement, il fallut qu'Adam employât le septième jour pour leur donner des noms. Nommer un objet, c'est

Yetta Rianza (Photo Roosen, Paris)

l'incorporer à notre vie consciente. Le définir, c'est en prendre possession. La définition préfigure et détermine le cheminement logique de la pensée.

Définition

S'il en est ainsi, quelle serait la définition plausible de la danse ? Laissez-moi reprendre celle qui s'inscrit en tête de ma première chronique de *Comœdia* recueillie depuis dans le volume *La Danse au Théâtre* et que je retoucherai légèrement : « La danse est le mouvement continu d'un corps se déplaçant selon un rythme précis et une mécanique consciente dans un espace calculé d'avance. »

Du fait de situer un corps dans un espace, la danse apparaît comme un art plastique.

Du fait d'imprimer à ce corps un mouvement réparti dans le temps, la danse se manifeste comme un art cinématique.

Nous le concevons simultanément dans l'espace et dans la durée. Mais ses formes sont déterminées d'abord par la première de ces catégories : la configuration spatiale.

Rosita Cérès et Duprez, de l'Opéra (Photo Boissonas)

Une troisième donnée la différencie pourtant de tous les arts plastiques. C'est sa matière : le corps humain. Le sculpteur élit sa matière en raison de sa conception. Le danseur est l'artisan ; il est aussi l'œuvre. Il est le bloc et le ciseau, l'archet et le violon. Il se sert de sa chair pour exprimer sa pensée. Il lui faut, suprême artifice, astreindre son essence biologique, son souffle, la circulation de son sang, la contraction de ses muscles à servir un concept esthétique. Il lui faut couler sa forme organique et naturelle dans un moule idéal. Il lui faut la soumettre aux

Vie organique, Pensée géométrique

lois qui régissent, entités souveraines, le domaine de la beauté, celles de la symétrie, de l'équilibre, du nombre régulateur de toute perfection. Le génie de l'Occident a employé plus de trois siècles à élaborer sa solution du problème.

Depuis que le premier Egyptien de l'Ancien Empire s'appliqua —

Mlles Bady et Didion, de l'Opéra (Wide World Photo)

il y a peut-être sept mille années — à fixer pour l'éternité dans une matière dure l'image idéale d'un ancêtre défunt, la sculpture s'emploie à résoudre une tâche analogue : celle de rattacher le concret à l'abstrait, l'organisme biologique d'un être à une forme géométrique. Le tailleur de basalte égyptien assied sa figure sur un siège à peu près cubique. Plus tard, il la représente accroupie et la fond dans ce cube en comblant les vides. La magie du dessin ingresque consiste en ce que sa ligne, en même temps, cerne avec exactitude les contours de l'objet figuré et réalise quelque tracé idéal, agencement sans pareil de pures courbes.

Réduire le phénomène fuyant et la sensation amorphe à l'un de ces grands symboles de la vie spirituelle que sont les figures et les corps

géométriques simples, n'est-ce pas la finalité même et la mesure de tout art ? Le cubisme a fondé sa doctrine et sa pratique sur la triade stéréométrique de Cézanne, cube, cylindre, cône, incarnant cette conception. Depuis, il en est mort.

Mlle Soutzo, de l'Opéra (Wide World Photo)

Tendre vers la formule géométrique c'est, pour l'art, vivre. L'atteindre, c'est mourir, se dissoudre dans l'absolu. La forme géométrique est une limite ; il faut s'en approcher le plus possible, mais s'en écarter au dernier moment. Le cadre d'un tableau, le contour d'un quadrangle sont faits de fils de fer barbelé où un courant meurtrier circule ; qu'on y touche, on est électrocuté.

Je me prends à songer ici à Mécislas Golberg, curieux homme dont on a reparlé à un moment donné, à propos d'un assassinat commis par son fils naturel. Il avait composé, en prenant texte des *Carcasses divines*, d'André Rouveyre, masques rudes et dépouillés, un traité sur la morale des lignes. Il édifia comme les deux pôles de l'art, les deux limites absolues,

Morale des lignes

la verticale, fonction de l'esprit, l'horizontale, fonction de la matière. La relation entre ces deux principes est établie par les courbes multiformes et innombrables comme l'âme humaine, tiraillée entre la chair et l'esprit.

Qu'est-ce que la danse classique ? Une armature rectiligne aux rap-

Mlle Damazio, de l'Opéra (Photo Boissonas, Paris)

ports interchangeables et reliés par un système de courbes. Considérons une danseuse à la grande seconde position. Dans cette position une jambe dégage latéralement de façon à former angle droit avec la jambe à terre.

Réduisons cette position à son schéma. C'est une verticale, celle de l'aplomb, coupée sous un angle droit par une droite. Ce schéma est habillé du serpentement des courbes qui jouent autour des droites et que dessinent les genoux, les jarrets, les mollets, les cou-de-pied, les plantes, reliefs et retraits, rondeurs et cavités ; mais ces courbes ne contribuent que mieux à exprimer l'horizontalité de la jambe tendue à l'extrême. Or, cette pose n'est pas un mouvement. C'est un arrêt du

mouvement : une limite atteinte par le développé, lent cheminement de la jambe selon une trajectoire élégamment incurvée.

Ici la fusion de l'être organique et de la forme abstraite est miraculeusement accomplie. La danseuse s'ouvre comme une fleur ; elle n'est même plus une femme; plus près de la nature qu'un être humain, elle respire comme une plante qui exhalerait son parfum. Et voilà qu'elle devient, le mouvement exécuté, un symbole abstrait érigé par l'intelligence. Ou bien elle s'élance et s'envole, libellule, papillon, cygne — autant de symboles d'une animalité radieuse et ailée — pour devenir, en achevant son enchaînement, équilibre, éternité, statue, simulacre de l'immuable beauté. A tout moment, la danseuse oscillant entre l'instinct profond et la géométrie dans l'espace réalise ce que notre ami André Lhote appela « l'utilisation plastique du coup de foudre »... Fleur, oiseau, statue

III

Il n'est rien de moins aisé que de réduire à des formules verbales les réalités essentielles de la danse. Nos procédés courants d'analyse n'ont que peu de prise sur cet art qui est une discipline du mouvement. Car que serait, en somme, le danseur agissant, sinon un ensemble de formes vivantes, volumes et linéaments, dont les rapports sont continuellement modifiés par « le mouvement qui déplace les lignes » ? Or, nous sommes mal aguerris pour examiner les choses instables, et pour considérer un mouvement, nous nous en tenons aux repos, comme points de repère. L'ingénieur qui voudrait étudier le fonctionnement d'une vertigineuse hélice commencerait, sans doute, par arrêter le moteur, voire par le démonter, pour se rendre compte du système employé par le constructeur.

Certes, le danseur possède en propre un vocabulaire technique assez vaste mais dont seul il peut se servir. De ce grimoire hermétique, le spectateur le plus expert ne saurait qu'à grand'peine déchiffrer les hiéroglyphes, et ceci non par impéritie ou inintelligence, mais parce qu'ils ne s'associent pas en lui à la mémoire instinctive du muscle. Et, bien souvent, le danseur lui-même a besoin que le maître lui traduise un « enchaînement » qu'il vient de dicter par une petite pantomime conventionnelle, palabre de sourds-muets où les doigts de la main représentent les jambes. Le langage et la danse

L'art de la danse, privé d'un langage compréhensible à tout le monde, réduit au mutisme, n'a, pour ainsi dire, jamais possédé d'esthétique. La pensée chorégraphique — et voilà tout de suite une épithète impropre et dont la signification se dédouble — a toujours été condamnée aux péri-

Mlle Damazio, de l'Opéra. (Photo Boissonas, Paris)

phrases fleuries, mais trompeuses. Elle a dû se plier au régime dissolvant de l'analogie, qui est, d'après Nietzsche, le chemin le plus court pour aboutir à l'erreur. On abordait la danse à l'aide d'hypothèses analogiques et d'habitudes mentales valables pour les autres arts, et, inévitablement, on substituait à l'étude de dynamisme insaisissable de la danse celle des faits palpables de l'art statique. L'esprit de confusion et de désordre inauguré jadis par Jean-Jacques Rousseau dans sa *Lettre sur les spectacles* déroutera jusqu'à nos jours l'entendement de la danse.

Confusion

Le grand Noverre, ce « Shakespeare de la danse », selon Garrick, ce « Prométhée » exalté par Voltaire, et qui reste le plus robuste et le

Janine Klotza
(Photo V. Henry)

plus complet théoricien de la danse (1), ambitionnait par-dessus tout de l'incorporer au nombre des « arts imitatifs ». Carlo Blasis — le même homme, pourtant, qui établit le dogme de l'enseignement classique — s'évertue à rattacher plausiblement le spectacle de danse à la poétique

Mlle Barban, de l'Opéra (Photo Roosen)

du drame parlé. D'autres encore envisagèrent la danse en fonction de sa portée expressive, en la sacrifiant à la pantomime ou en la confondant avec elle ; certains s'appliquèrent surtout à mettre à nu sa prétendue base sexuelle. Tous, pour réhabiliter tant soit peu la « danse d'exécution », pour la « racheter », la surchargeaient d'attributions erronées ou de corvées supplémentaires.

(1) Cfr. J.-G. Noverre. *Lettres sur la danse et sur les ballets,* précédée d'une " Vie de Noverre ", par André Levinson. Paris, 1927. (Duchartre et Van Buggenhoudt, éditeurs.)

Personne, nous le croyons, ne se préoccupa des caractères propres de la danse, ni ne tenta d'élucider les règles spécifiques de cet art considéré non plus à travers les autres genres, mais dans sa réalité intrinsèque. Les fameux chorégraphes-écrivains que j'ai cités ont bien énuméré, décrit, décomposé un certain nombre de mouvements fondamentaux; ils ont soigneusement consigné telles des règles empiriques qui régissent l'exécution de ces « temps » ; ils sont allés maintes fois jusqu'à formuler les raisons mécaniques ou anatomiques déterminant tel procédé du métier. Nous possédons dans la grammaire de Zorn un ouvrage descriptif très complet, dans le traité récent de Cecchetti une méthode d'enseignement très précieuse. Mais ils n'ont jamais essayé de rechercher et de faire resplendir la beauté intrinsèque d'un pas, sa vertu immanente, sa raison d'être esthétique. Cette beauté, ils la situaient dans le sourire de la danseuse, dans le pittoresque du costume et de l'ambiance, dans la prestance du cavalier, dans le synchronisme du rythme corporel et de la mesure musicale ou bien encore dans l'émotion qui se dégage de la donnée dramatique d'un ballet — et jamais dans la configuration du mouvement, la valeur constructive d'une attitude, le dynamisme saisissant d'un temps sauté. On donnait à la danse tous les arts pour tuteurs. Blasis demandait qu'un danseur soit à tout moment digne de servir de modèle à un Canova. Mais une statue, c'est le mouvement capté et figé, la prison à perpétuité d'une forme! Cependant, chaque mouvement se décompose en temps d'action et en temps d'arrêt. Et c'est uniquement les repos, les équilibres stables, que vise, nous l'avons dit, l'analogie avec la statuaire.

Lacunes

Décidément, un artilleur, instruit en balistique, capable de calculer infailliblement la trajectoire d'un obus, la force d'impulsion qui déclanche le mouvement et la portée, par elle déterminée, est plus près de découvrir le principe d'un « grand jeté enlevé » qu'un poète pindarisant ou lubrique.

Car le pointeur opère avec des notions de mécanique. Sans doute, il ne vise que le résultat matériel, la destruction. Chez le danseur, c'est la volonté de créer de la beauté qui exploite l'expérience mécanique et se superpose à elle. Il astreint ses muscles à une discipline raisonnée ; à force d'exercices il brise et adapte son corps aux exigences d'une forme abstraite et parfaite. Il finit par asservir les phénomènes physiologiques, tension et détente, au rythme souverain de la danse. On ne saurait ainsi

dissocier la gymnastique de la danse et son essence idéale. La technique du danseur n'est pas le fonctionnement mécanique d'une poupée articulée, mais l'effort constamment transfiguré en beauté. Elle n'est, cette technique, ni une armature, ni un attrape-nigauds comme l'est, selon Stendhal,

Technique

Magliani et Terence Kennedy (Wide World Photo)

l'art du versificateur. Elle est l'âme même de la danse. Elle est la danse. Et pour l'avoir méconnue, les hérésies des plus illustres novateurs s'écroulent l'une après l'autre.

De toutes les techniques, c'est celle de la danse classique qui a prévalu dans le monde occidental. Elle semble correspondre de la manière la plus parfaite au « canon » anatomique de l'Européen ainsi qu'à ses aspirations intellectuelles. Sa doctrine rayonne sur tous les pays où l'on est fait comme nous et où l'on pense de notre manière. Le peu que nous savons, en définitive, de l'orchestique des Grecs anciens ou plus précisément de son système gymnastique, nous autorise à supposer l'identité

La doctrine classique et l'Occident

de certains de ses modes avec ceux de la danse actuelle. Aujourd'hui, la quasi-universalité de l'ordre classique n'est disputée que par la danse orientale, qui doit aux ballets cambodgiens son expression la plus haute et la plus complète ; la superbe floraison des danses espagnoles est de même un vestige de la civilisation orientale refoulée, mais non abolie. Les adversaires de la danse classique feignent de la considérer comme un code académique, imposé par l'arbitraire de quelques pédants et depuis longtemps suranné. Elle résume, en vérité, l'expérience des siècles, car certaines des notions que nous trouvons à sa base ne sont pas étrangères même aux maîtres à danser de la Renaissance italienne. Cette discipline, prétendue figée, évolue et s'amplifie à travers de nombreuses et fécondes crises dont elle sort grandie et sans avoir failli à son principe. Comme les formules verbales servant à désigner temps et attitudes n'ont subi presque aucune modification, l'observateur superficiel ne s'aperçoit d'aucun développement. Il ne se doute pas que la signification de ces formules n'est pas la même pour chaque génération. Les cinq positions, les « bonnes », semblent être les mêmes pour Feuillet, chorégraphe du grand siècle, et pour nous. Elles ne le sont pas ! Dans les tracés de Feuillet les pieds en première position forment un angle obtus. Dans la méthode moderne, ils sont disposés sur la même ligne droite et, dans les autres positions, sur des lignes parallèles. Ceci n'a l'air de rien, si l'on songe à Isadora Duncan dansant les symphonies de Beethoven ou au décor de *Shéhérazade,* cratère de couleurs en éruption. Eh bien, ce fait imperceptible, cette retouche légère faite a une donnée sèchement géométrique, ces pieds pivotant sous un angle de quelques degrés sont une acquisition immense et incalculablement fertile en combinaisons inédites. Nous voyons réalisé en elle le principe essentiel de la chorégraphie classique, sa tendance initiale et qui mit deux siècles pour avoir gain de cause : celle du « dehors ». L'histoire de la danse moderne nous apparaît comme un captivant mais mystérieux roman à clef. Cette clef, c'est le dehors.

Évolution des cinq positions

Le mouvement de la danse orientale est concentrique. Les genoux sont volontiers assemblés et infléchis ; les bras, en s'incurvant, enveloppent le torse ; tout est ramassé, tout converge. Le mouvement de la danse classique est excentrique ; les bras et les jambes se développent et dégagent le torse, en faisant saillir le thorax. Tout l'être, corps et âme, se dilate,

Danse orientale et danse classique

s'ouvre, « déplace de l'air », se place en dehors. Qu'est-ce à dire ? Le danseur « ouvre » les hanches, tourne les cuisses, les genoux et les plantes de façon qu'elles se posent de profil dans le même plan vertical, parallèles à l'horizon. Les cinq positions dites fondamentales ne sont que des dérivés

Magliani et Kennedy (Ph. Sobol)

ou des variantes du « dehors » ; elles sont différenciées par la manière dont les deux pieds s'emboîtent, se croisent — ou par la distance à laquelle ils s'éloignent l'un de l'autre. Leur importance relative n'est pas égale. Si certains chorégraphes considèrent encore la première (les talons se touchent) comme la « base absolue » de la danse, voire comme la position unique, la prépondérance de la cinquième ne saurait être assez soulignée. En cinquième, les deux pieds sont croisés complètement pointes à talons. Elle est le point de départ de tous les temps d'adage, la position initiale de la plupart des variations. Elle tend de plus en plus à supplanter, au théâtre, la troisième, croisée au milieu, qui se réfugie à la salle de bal.

Le " dehors "

C'est que la cinquième est l'expression même du « dehors », c'est-à-dire de l'esprit classique. La cinquième position, c'est Taglioni. La troisième, c'était Camargo. Il y a un siècle de recherches entre elles, d'assimilation lente et laborieuse. Mais, dès le Grand Siècle, le gazetier reproche à M^lle^ Subligny, appartenant à la troupe de Pécourt, d'être insuffisamment en dehors. Noverre nous entretient des appareils orthopédiques, vrais instruments de torture, appliqués à l'élève pour la tourner en dehors. Aujourd'hui, pour aboutir, il ne faut plus plusieurs années d'exercices quotidiens, commencés à l'âge de huit ou neuf ans, et qui « désaxent » le danseur sans lui faire violence. Quels sont les aboutissants de cette victoire difficilement arrachée à la nature, ou du moins, comment se présente la portée mécanique de ce parti pris ? La jambe d'appui, placée en dehors, assure la stabilité du danseur en lui permettant de se déplacer dans tous les sens : en avant, en arrière, latéralement, obliquement, ou en tournant, sans rupture d'équilibre.

L'amplitude du mouvement se trouve considérablement augmentée, la jambe agissante peut décrire la moitié d'un cercle.

Elle peut s'éloigner de la jambe d'appui sous un angle droit, voire obtus, comme ceci se produit dans une grande seconde bien ouverte.

Malgré ce qu'il y a en l'étoile de dépouillé, de spiritualisé, d'immatériel, jamais l'abstraction ne la fige ; un frémissement imperceptible, un souffle de lyrisme ingénu, une nuance ténue comme la buée d'une haleine sur le poli d'un miroir lui restituent une humanité d'autant plus émouvante qu'elle est refoulée par la forme.

Une définition de Charles Maurras

« Rappelez-vous ces extraordinaires dessins de Léonard de Vinci », observe M. Charles Maurras, « dans lesquels la courbe vivante, chef-d'œuvre d'un art souverain, effleure et tente parfois la courbe régulière, mais tout autrement régulière, qui est propre aux dessins de géométrie. Les formes circonscrites sont déjà idées, et leur concret touche à l'abstrait, en sorte que nous nous demandons, avec un peu d'angoisse, si la vierge ou la nymphe ne vont pas éclater en un schématisme éternel. »

Cette définition déduite par le grand prosateur français est aussi celle de la danse classique. Car cet art — et nous l'avons affirmé dès le début — tend vers la formule géométrique, mais, au moment suprême, la brise et s'en évade.

Le danseur « placé » plie également « en dehors », ce qui lui facilite le saut en hauteur, vertical, et lui permet, dans l'entrechat, de croiser les jambes à plusieurs reprises en effectuant le saut.

— Que voilà un exposé fastidieux, direz-vous, et tout ceci pour

Monna Païva, de l'Opéra - Comique (Phot. Manuel fr.)

parler de l'aérienne et impondérable danse! Eh! oui, car le prestige même de celle-ci, ce jeu ravissant qui semble narguer les lois naturelles, dépend de l'agencement raisonné de l'effort. Le danseur, disions-nous, est un corps évoluant dans un espace selon un rythme voulu. Nous voyons comme quoi le « dehors » amplifie singulièrement cet espace, repousse les parois invisibles de ce cylindre d'air au centre duquel se meut le danseur. Ce même procédé — ou plutôt cette faculté enfin acquise de se placer en dehors — communique au danseur moderne son envergure inégalée, tout à fait absente du style oriental ; de même il multiplie à l'infini les directions du mouvement ainsi que ses diverses conformations. Il entoure la

verticale de l'aplomb par un tourbillon de courbes, segments de cercles, arcs, projette le corps du danseur en de superbes paraboles, l'incurve en spirale vivante, en hélicoptère animé. Il suscite, immense, entièrement mécanique, tout un monde de formes mouvantes qui éveillent en nous une foule de sensations motrices, atrophiées par la vie usuelle.

Je n'ai tâché à élucider succinctement que l'un des caractères saillants et décisifs de la technique classique. A cette élaboration graduée du « dehors » correspond l'enrichissement de la danse qui élargit, de génération en génération, son domaine idéal.

Si, au début de la période classique, elle ne sert qu'à styliser et à codifier le port, l'allure, le maintien du parfait courtisan à peine transposés, si, à l'époque des « fêtes galantes », elle sautille et minaude encore, la grande fièvre romantique l'exalte et la transfigure. Elle se voit appelée à exprimer les choses les plus hautes de l'âme.

Mais, avant de lancer le danseur sur les chemins de l'absolu ou lui confier l'expression de nos aspirations idéales et de notre moi exalté,

Sur les pointes

il s'agissait de donner des ailes à Icare. L'enthousiasme romantique créa la danse d'élévation. Et comme les ailes trop longues empêchaient l'étoile de marcher, on la fit monter sur les pointes. A quel moment précis ce deuxième fait décisif se produisit-il ? Les historiens, hélas, de la danse ne s'en sont point souciés, absorbés, comme ils l'étaient, par les anecdotes sur la suffisance de Vestris ou la grossesse de la séraphique Taglioni. Toutefois est-il que cette réforme se prépara pendant un demi-siècle. Le talon du soulier s'exhaussait, le cou-de-pied se bombait, la pointe descendait, la plante ne touchait plus le sol. Que se passait-il ? Le pied désapprenait à se poser à plat. Il s'évertuait à prolonger, par la pointe basse, la ligne verticale de l'aplomb ; il résignait son emploi naturel pour accepter une fonction esthétique. Et voici que, piquant de la pointe, la danseuse se dérobait aux servitudes de la vie quotidienne pour entrer dans la légende, pour s'auréoler d'idéal.

La jambe, traversée de la cuisse à l'orteil par une verticale unique,

Verticale

devient le pivot de la spiritualité.

Pour asservir notre nature à cette idéale fonction, nous faisons appel aux méthodes de l'École.

Pour faire une danseuse d'une enfant gracieuse, il faut commencer

par la « déshumaniser », ou plutôt par vaincre en elle les habitudes de la vie usuelle. Ses muscles se plient aux nécessités du mouvement voulu. Ses jambes se tournent en dehors pour amplifier les ressources de l'aplomb. Son torse devient un volume plastique. Ses membres n'agissent plus

Mlle Lucienne Lamballe, de l'Opéra (Photo Wide World)

qu'en fonction d'un mouvement d'ensemble. Ses linéaments affectent des tracés abstraits et symétriques. La danseuse formée reste un être artificiel, factice, un instrument de précision, et il lui faut un labeur quotidien pour échapper à la récidive de son humanité première. Son être s'empreint de cette même unité, de cette même conformité à sa destination qui fait la beauté saisissante d'un avion perfectionné où tout, détails et aspect d'ensemble, exprime une suprême fonction : celle de la vitesse. Seulement, l'avion est conçu dans un sens utilitaire, la notion de beauté s'y

superpose. Quant à la danseuse classique, sa transfiguration incessante est le résultat d'une volonté désintéressée de perfection, d'une soif inextinguible de se dépasser. Et c'est ainsi qu'une finalité plus haute transforme la fonction mécanique en phénomène esthétique. La danseuse serait donc une machine ? Eh oui! Une machine à fabriquer de la beauté, si toutefois on pouvait concevoir une machine consciente et émue.

...Telle apparaît, devant l'époque, la danse classique, cette grande découverte, anonyme et providentielle, comme le furent celles de l'ordre dorique ou du style ogival ou de la prosodie latine. Ce fruit a été mûri dans les serres chaudes du ballet de cour et dans les forêts vierges du romantisme. C'est un art complet qui nous pénètre jusqu'aux entrailles, nous exalte jusqu'à la plus pure jouissance cérébrale. Mais est-ce un art moderne? L'homme moderne se moque d'être moderne. Notre époque a assumé l'héritage de toutes les époques, il a aboli toutes les cloisons étanches qui isolaient les différentes cultures artistiques. Elle tend vers une culture intégrale. La danse classique constitue le plus puissant effort de généralisation réalisé par le génie saltatoire. L'homme y déduit et reconnaît sa suprême formule chorégraphique. Je n'ai cité dans le courant de cet exposé aucun des hommes illustres ni des systèmes répandus qui aiguillent la danse vers des impasses. Je ne voudrais déparer cette profession de foi par aucune polémique. Laissons l'actualité que tous ces hommes invoquent faire sa besogne de traître ; car elle abaisse ceux qu'elle a relevés. L'esprit constructif, multiplié par le génie mécanique, n'a que faire des joutes oratoires. Il situera la danse classique, suprême artifice, au cœur même de notre époque.

Art moderne

LA DANSE A L'OPÉRA

I. — LES ŒUVRES

Il nous faut envier l'annaliste de la comédie! Pour étayer ses souvenirs d'une saison dramatique, voire de toute une période d'activité théâtrale, il lui est permis de recourir aux textes qui, aisément, se réincarnent sous sa plume. Remonter le courant d'une seule année est, pour l'esthéticien de la danse, une tâche singulièrement plus ardue. De quelle encre magique pourrait-il fixer ce qui a été écrit sur le sable? Il travaille dans une matière diaprée et friable, pareille à celle dont sont faits les rêves. Et il lui faut, de plus, défendre les beautés de la danse contre une prévention que je dirais d'ordre philosophique. Il nous est naturel et consolant de rattacher toute sensation d'art à la notion de durée. Nous admirons d'autant plus le buste qu'il « survit à la cité ». Or, la danse s'écoule avec une effrayante vitesse. Sait-on à quoi correspond, dans la durée, certaine valse finale de *Sylvia* en quoi culmine le génie ailé d'une Zambelli? Au tic-tac d'une minute à peine, à une centaine de pulsations de la plus fiévreuse artère. Et sur cette unique minute une foule de formes mouvantes est répartie, qui surgissent, s'épanouissent et passent. Nous concevons qu'une pensée, volontiers penchée sur de patientes recherches, répugne à parcourir — à une si folle allure — l'allée où se pressent, à perte de vue, ces vivantes statues virtuelles. Elle s'en tient plutôt à la statue de marbre, figée à jamais dans son immuable aspect et qui peut mettre un siècle — ou vingt — à attendre en paix son exégète. Le critique d'art retrace à loisir le profil impérieux et net d'Apollon. Il nous faut, quant à nous, poursuivre et décrire Protée au fur et à mesure de son incessante et prodigieuse métamorphose.

Art et durée

Et pourtant notre bref « memento » embrasse un lustre entier du travail chorégraphique effectué par l'Opéra de Paris.

La situation faite, de nos jours, à la danse théâtrale n'a pas été, en ce laps de temps, modifiée dans son ensemble. Cette situation, que l'on pourrait qualifier paradoxalement de « déséquilibre stable », n'a fait que se préciser. Au théâtre, les mêmes conceptions restent en présence. Les tendances diverses s'éternisent sur leurs positions réciproques sans qu'un dénouement immédiat et salutaire intervienne. Certes, un mouvement d'opinion se dessine, nettement favorable au développement de la danse. Celle-ci devient

Déséquilibre

de plus en plus un véritable besoin artistique. Mais, dangereux paradoxe, l'offre ne correspond pas pleinement à la demande. Le désarroi et la confusion se sont emparés de l'activité saltatoire. Et tandis que l'élite des spectateurs et des critiques se range, tous les jours plus nombreuse, du côté de la danse d'école, résumant avec plénitude et logique l'expérience chorégraphique d'Occident, maîtres de ballets et directeurs de théâtres lyriques s'égarent de plus en plus sur les sentiers de traverse. Nous découvrons autour de nous, en France, toutes les conditions mentales d'un véritable renouveau. Et cependant celui-ci tarde et menace d'avorter. Toute une jeunesse laborieuse et téméraire ronge son frein. Toutefois, le chef manque. Les Noverre, les Viganó, les Blasis, ces conducteurs d'hommes qui ont façonné la danse théâtrale pendant de fécondes crises, nous font défaut aujourd'hui. Les jeunes hésitent entre l'anarchie complète et un fonctionnarisme inerte, dénué de force vitale. Le dilettantisme et l'académisme s'unissent pour exclure l'art vivant. C'est ainsi qu'il sied de constater sinon la carence entière, du moins l'extrême retenue de l'Opéra. Il appartiendrait cependant à cette illustre maison de rétablir les choses. L'Académie nationale de musique et de danse dispose actuellement du plus important personnel chorégraphique au monde. Elle se retire pourtant du débat au moment même de chaque saison où l'on voit aux prises, avec Paris pour enjeu, toutes les forces agissantes du théâtre de danse. Si les erreurs d'une telle politique nous apparaissent certaines et sont amères à notre impatience et à notre espoir, quelques symptômes nous aident à bien augurer de l'avenir. Hésitante et fortuite, la production chorégraphique n'a pas été, à l'Opéra, constamment négligeable. Sans doute, rien n'a été fait pour la reconstitution d'un répertoire. Celui-ci se réduit, avec les intermèdes des deux opéras de Gounod, à *Sylvia* et à *Coppélia* tronquée. *Castor et Pollux*, représentant seul l'apport du XVIII[e] siècle, a quitté l'affiche. Lalo est aussi peu dansé que Lulli malgré une honorable tentative de le « réhabiliter ». Le cycle même des Delibes reste incomplet. Ceci fait songer à une Comédie-Française qui n'inscrirait à son programme qu'*Andromaque* et deux actes de *Tartuffe !* L'œuvre des Coraly, des Petipa, des Saint-Léon, des Mérante, patrimoine précieux, fleur de la chorégraphie française et, de ce fait, de l'esprit français, reste ignorée. Le poids de leurs chefs-d'œuvre serait-il

Dilettantisme et académisme

trop lourd pour les frêles épaules des ballerines d'aujourd'hui ? Certainement, non. Et l'Opéra nous en a donné à maintes reprises la preuve. On peut considérer la création de *La Nuit ensorcelée* (1923) comme une réhabilitation éclatante de la troupe française, trop longtemps sacrifiée et méconnue. « La Nuit ensorcelée »

Camille Bos, de l'Opéra (Photo Manuel Frères)

L'action de *La Nuit ensorcelée* se déroule, puérile et magique, pareille à un conte d'Hoffmann que M^me^ de Ségur aurait traduit. Son charme, tissu de futilité et de rêve, pâtirait d'une analyse minutieuse ; nous n'allons donc pas monter sur épingle ce papillon de nuit. Bakst, le peintre de *Shéhérazade,* avec lequel toute une époque de la danse théâtrale a disparu, y a réédité le thème inépuisable des poupées animées, par quelque sortilège, d'une vie inconsistante, mais agitée. D'un tel sujet une ambiance de songe se dégage, mais à tel point mêlé de réalité que, par moments, on ne s'y reconnaît plus. Les épisodes burlesques ou lyriques s'enchaînent à des mélodies de Chopin qui, bien que familières, prennent je ne sais quel

air d'étrangeté et de mystère sous les dentelles et les paillettes de leur nouvelle toilette orchestrale. Cette Nuit de Valpurgis de carton-pâte se trame dans la nursery d'un hôtel princier, en plein Paris du baron Haussmann. Les parois en sont formées par des paravents brodés de figures ; une immense armoire d'ébène incrusté de nacre complète cette chinoiserie dont le mauvais goût poussé et caressé avec délices est l'image, ironique et attendrie, de toute une époque. Un rideau tombe et se relève sur un décor de hall, au bas d'un escalier d'honneur, garni de balustres empâtées, qui, praticable jusqu'au premier palier, est continué en trompe-l'œil. Ce hall, avec ses pompeuses colonnes de marbre teinté, les dorures des chapiteaux touffus, d'énormes vases décoratifs et des statues boursouflées, représente une apothéose plaisante du « Baroque » de Napoléon-le-Petit. Il reflète le style même de la salle de l'Opéra, réduit à l'absurde : un Garnier « flamboyant », tel est le caractère de cette architecture fantaisiste. Ce décor, verticalement organisé et étagé, sollicite un mouvement complexe et divers ; la montée, pendant le dénouement, des crinolines sur l'escalier est d'un effet ravissant. Or, ce décor chatoyant et doré, étoffé par une grande draperie jaune, s'éteint jusqu'à une grisaille parfaitement neutre dans les parties contre lesquelles se profilent les poupées. Danseurs, mimes et figurants, voici dix-huit personnages qui remplissent la scène, — et ils ne sont nullement en quête d'auteur!

Chopin à l'Opéra

Si la réunion, en la personne de Bakst, du poète et du peintre apparaît particulièrement propice, M. Emile Vuillermoz a assumé le rôle délicat d'intermédiaire entre la musique et la danse. Sa sélection de Chopin adhère si étroitement à l'action, en soulignant les gestes, en déclanchant les mouvements, en s'incrustant dans les intervalles, que la partition, mosaïque laborieusement rapportée, paraît une œuvre nouvelle et entière, composée après coup, à l'intention du poème de Bakst. Si nous convenons que l'adaptation de l'œuvre pianistique de Chopin à la scène est un crime, toutes les traces en sont effacées. La tentation a, d'ailleurs, dû être telle que nous nous déclarons, avec contrition, complices virtuels d'un tel méfait. Chopin a été habilement piloté dans la direction de ce second Empire, luxueux et cascadant, dont l'œuvre entière porte le cachet.

Les entrechats de Carlotta Zambelli, au début de sa grande variation, fusent comme des bouchons de champagne parmi l'écume mousseuse

de la batterie et malgré le poids du costume pailleté qui l'habille comme une chape de plomb. Et quand elle reste, tout simplement, accoudée à l'escalier, pour regarder danser les autres, elle est encore, incontestablement, la dernière des fées survivantes, l'Étoile. M. Staats, de vert vêtu

Jeanne Schwarz et Paul Raymond, de l'Opéra (Photo F. Bertin)

et coiffé d'un énorme tuyau de poêle, lui donne la réplique. Il fait la poupée de Paganini, le diabolique violoniste ; il est sarcastique et irascible à souhait : cabrioles et sissonnes, exécutées en pantalon à sous-pieds, prennent le caractère voulu, anguleux et furibond. Ah! que feu Saint-Léon eût aimé ce rôle!

Bakst, l'homme des ballets russes, s'agenouilla pour chausser le petit pied de Cendrillon, dédaignée par les siens, du soulier doré du conte de fée. Certes, dans la *Nuit*, le retour au classicisme est encore motivé

et atténué par une stylisation ironique : c'est que le ballet d'opéra est un riche honteux.

"Siang-Sin"

Une autre création chorégraphique, celle de *Siang-Sin*, de M. Georges Hue, est cependant conçue selon un principe différent. C'est là une « chinoiserie » qui se déplie allègrement, paravent de soie et d'or, sans qu'une certaine monotonie dans la pantomime et mainte redite chorégraphique puissent trop en entamer l'agrément. Cette chorégraphie, inspirée, plutôt que de quelques observations sur l'art chinois, par le contact récent avec le ballet cambodgien, suprême expression de la danse orientale, greffe avec dextérité les procédés et les attitudes des ballerines khmères sur les habitudes gymnastiques et mentales de la « classique » d'Occident. M. Staats a su imaginer un moyen terme assez judicieux entre les deux styles contradictoires, en dosant avec tact la maîtrise d'école et l'étrangeté captivante de ses références exotiques.

Chinoiserie

Nous n'étions pas sans redouter, cependant qu'on préparait *Siang-Sin*, cette nouvelle étape du tour du monde en quatre-vingts ballets, inaugurée il y a quinze ans par la *Cléopâtre* de Diaghilew. C'est qu'il n'y a rien de plus périssable que la chorégraphie issue de l'imitation des monuments figurés et de l'étude des musées ethnographiques. Calquer une action dansée sur des objets immobiles est une gageure. Les Cambodgiennes qu'exposa M. René Piot au Salon d'Automne étaient faites pour confirmer nos appréhensions, car le peintre y traduisait par du clinquant et du placage occidental la suprême subtilité asiatique. Or la facture de l'œuvre présentée se montre libre et facile. Les documents chinois y servent non de références pédantesques, mais de suggestions fantaisistes et plaisantes. Décorateur et maître de ballets ont évité l'écueil d'une authenticité qui serait d'ailleurs restée illusoire, sinon dérisoire. Ils sont repris, dans un esprit très siang-sin (car, selon le livret, ce double vocable signifie « rajeunissement mutuel »), l'attrayante tradition des chinoiseries de Molière et de Boucher ; ils se sont conformés en ceci à la tenue de la partition qui ne veut point être un pastiche des modes orientaux, mais un divertissement burlesque, somptueux et lyrique, incrusté de paillettes d'exotisme. Un double portail noir, « cloisonné » d'or, encadre l'action ; les touffes roses d'un immense cerisier en fleurs se découpent à jour sur le paysage de montagnes échafaudées formant fond. Au deuxième tableau,

Suzanne Lorcia et Peretti, de l'Opéra (Photo Manuel fr.)

une large baie s'ouvre sur un vaporeux clair de lune chinois. Certes, ce n'est pas la Chine de nos rêves, hiératique et fruste, pensant par symboles astronomiques et dont la cloche Tcheou, au Louvre, est un vénérable vestige ; cette Chine résolvant les mystères métaphysiques comme seul, au théâtre, l'évoqua Paul Claudel dans le *Repos du septième jour*, Divine Comédie d'Extrême-Orient. Et ce n'est pas à l'Opéra que nous pourrons acquérir la « connaissance de l'Est ». Nous y verrons plutôt la mièvrerie et la surcharge ornementale d'une Chine décadente, devinée, adaptée et traduite, avec le sourire, par l'élégance française.

M. Staats, qui ordonna les danses, procéda par allusions à certains caractères marquants de la danse orientale, cambodgienne plutôt que chinoise. C'est un léger travestissement qu'il jeta, tel un domino de bal masqué, sur le style Opéra. Il doubla le chausson de danse de semelles-patins, remplaça la pointe basse par la plante à plat, fit virer et jouer les éventails guidés par les inflexions des poignets. Il déploya une invention rarement en défaut dans les processions de bourreaux, de fous ou de princesses. Certains costumes suggèrent par eux-mêmes des jeux de scène réjouissants, tels ceux, noirs quadrillés de blanc, des fous coiffés de couvre-chefs en ailes de chauve-souris. Leur masque est double, ce qui fait qu'ils ont beau tourner, ils se présentent toujours de face. Ils arborent d'inénarrables chaussures, emprunt direct à Charlot. De ce fait, leurs gambades et grimaces se corsent d'un fantastique inédit. Et il est difficile de paraître inédit en prenant la suite du *Rossignol*. Les dames de la cour, bleues et jaunes, les enfants rouge-cerise, tout cela contribue à égayer la vision par un bariolage sans excès. Et ce qu'il pourrait y avoir de « Châtelet » dans l'ensemble est racheté par l'ironie.

Amalgame de styles

M^lle^ Bos interprète le rôle de l'infidèle métamorphosée en vieille pauvresse. Elle y introduit toute la délicatesse d'un ivoire tourné et ciselé par un artisan de l'Empire du Milieu. Elle montre, sous la mitre bleue, une figure de petite idole ; sa danse, volontairement déformée par la chaussure et les mouvements croisés ou « en dedans », est sobre, pensive, étrange, un peu incolore, comme une soie passée.

La deuxième création de l'an 1924, celle d'*Istar*, est tout à fait récente. La conception chorégraphique nous en apparut entièrement faussée, contraire à l'esprit hiératique et monumental de l'œuvre, à la

grandeur austère et ardente de la divinité évoquée, à la disposition du décor, monochrome et massif. La protagoniste ou plutôt l'unique interprète, car les « visions » d'Istar se réduisent à de rapides et sommaires figurations, traita son rôle comme une longue « promenade » sur les pointes. La gageure de « faire des pointes » sur le plateau même, foulé par l'orteil précis des Zambelli, des Boni, des Schwarz, a dû tenter Mme Ida Rubinstein. Or, les pointes ne font pas l'étoile. Il faut, pour en devenir une, tout un ensemble de dons perfectionnés et enrichis par un long labeur. Il faut aussi un foyer intérieur, une source d'émotions motrices qui déterminent cette vertu : le rayonnement. Mille jeunes filles font, en Europe, des pointes sans être des étoiles. Et une étoile authentique aurait, il se peut, renoncé aux pointes, délices de la néophyte, pour adopter dans *Istar*, mystère mimé en musique, la démarche pesante, sur toute la plante, des figures chaldéennes du Louvre.

Sur les pointes

C'est donc à un titre différent que cette adaptation de l'œuvre de Vincent d'Indy reste mémorable.

Quand l'Opéra décida de faire au Comité Olympique l'hommage d'une reprise d'*Istar*, le « poème dansé » de M. Vincent d'Indy, c'est à feu Léon Bakst qu'échut la tâche d'établir, pour l'antique mystère chaldéen, le lieu théâtral. Il s'agissait de situer avec puissance le débat de l'âme éprise d'amour contre les forces immenses et hostiles qui la cernent. Bakst écarta résolument tout ce qui aurait pu amoindrir la grandeur farouche d'un tel conflit métaphysique. Ce qui domine dans sa solution, c'est l'ordonnance et la distribution de l'espace. Car, au théâtre, le rythme spatial ainsi que les rapports d'échelle entre le décor et les acteurs sont à la base même de toute grandeur. Un large portail puissamment cintré encadre l'ouverture de la « boîte scénique ». Une enceinte en hémicycle enferme le plateau. Un cirque de montagnes figuré sur la toile de fond surplombe cette muraille que rythment sept pylônes massifs percés de lourdes portes. L'unique gradin d'un large parvis court le long de l'enceinte. Et une plate-forme basse, où gît Istar, se place vers le milieu de la scène. Or ce système de vastes courbes excentriques, de zones arrondies, encercle la protagoniste telle une prison sans issue. L'angoisse d'Istar longe la paroi circulaire, ferme et implacable comme le défilé de la Hache dans *Salammbô*. L'espoir de la déesse s'élance

Le décor spatial d'" Istar "

sur les droites qui rayonnent de sa plate-forme centrale vers les sept issues condamnées. Et, ayant maté les forces et les séductions, elle s'en ira par la porte du milieu vers la splendeur d'un arrière-fond illuminé et paradisiaque. Bakst aurait pu être tenté par le génie graphique des bas-reliefs

Lorcia et Peretti, de l'Opéra, dans "La Péri" (Ph. Manuel Frs.)

assyriens, par les images de chasses royales dont le mouvement violent est servi par un contour incisif et fruste. Il aurait pu succomber à l'attrait décoratif des inscriptions chaldéennes. Nous l'avons vu renoncer à tout cela pour sauvegarder l'unité imposante des masses, l'esprit cyclopéen et désolé du lieu. Nous l'avons vu exclure toute figuration picturale du mouvement, car, au théâtre, le mouvement est dévolu uniquement à l'acteur.

Certes, nous voyons deux taureaux ailés et barbus, gardiens de la porte du paradis, se détacher sommairement de la muraille. Il se dessinent à plat, sans modifier le profil de celle-ci par des saillies. Leur fonction? En arrivant à mi-hauteur du pylône, ces génies que, d'expérience,

nous savons colossaux, contribuent à l'impression de titanesque grandeur qui émane de l'architecture.

Ce jeu suggestif avec les dimensions est un des aspects du problème du décor, considéré comme un ensemble d'éléments spatiaux.

C'est en raison de la même conception que je m'explique un autre sacrifice consenti par le coloriste Bakst. Son décor apparaît quasi monochrome. Toutes ces pierres paraissent brûlées et roussies au feu du même « inferno » païen. Et pourtant les revêtements en céramique multicolore des palais assyriens, les briques émaillées de Persépolis devaient solliciter l'appétit sensuel du peintre de *Shéhérazade*. Il réserva cependant cet attribut auxiliaire de la couleur aux costumes de ses personnages aux voiles noirs constellés de paillettes d'or de la déesse, aux tuniques candides des visions séraphiques et ailées. Ainsi, une fois de plus, Bakst restitua la notion du décor architectural, chère aux « professeurs de perspective » vénitiens, comme Gonzaga, aux émules du Piranèse orientés vers les réalisations palpables du théâtre.

Adolphe Appia avait exigé — et la réédition propice du livre de M. Jacques Rouché sur le *Théâtre contemporain* vient nous rappeler sa doctrine — que l'homme « en ronde bosse » soit « logé » dans des décors plastiques à trois dimensions. Vessnine, l'architecte de scène du « Théâtre Kamerny », alla jusqu'à remplacer les pleins par les vides, ne conservant que l'armature stéréométrique des volumes : son décor pour *Le nommé Jeudi* est un échafaudage à claire-voie...

Bakst s'inspire du même esprit spatial, mais sans renoncer à sa palette. Le peintre ne construit pas ses volumes. Il les figure. Au lieu d'édifier ces pylones, tels des châteaux de cartes, avec des châssis et des toiles peintes, il réhabilite le trompe-l'œil, utilise la suggestion optique. Et le triple cercle magique inscrit par le décor autour de la protagoniste d'*Istar* affirme et exalte avec plénitude cette ronde bosse de l'acteur, la plasticité vivante et magnifique du corps humain...

Dans l'ordre saltatoire, l'action de l'Académie nationale de danse se dessina avec une insolite et réconfortante ampleur en 1925, année faste. En une saison, le ballet de l'Opéra regagna bien du terrain perdu. On avait procédé non sans méthode à la reconstitution d'un répertoire, soin le plus urgent pour une direction éclairée. Les reprises du *Triomphe*

de l'Amour, de *Giselle* et de *La Source*, constituent — dans leur principe même et sauf mainte critique de détail — trois étapes d'une salutaire réaction. Elles signifient le retour délibéré à la tradition française dans ce qu'elle a d'admirablement viable. Le choix des œuvres implique la

Camille Bos, de l'Opéra, dans "Siang-Sin" (Ph. Manuel Frères)

reconnaissance de la danse d'école comme base propice à tout véritable renouvellement. En faveur des belles cadences classiques, l'Opéra rejette les idiomes genevois et l'agaçant « petit nègre » exotique.

Le Triomphe de l'Amour a été « remis » à l'occasion du cinquantenaire de la maison de Garnier. Mainte considération historique militait en faveur de ce choix.

" Le Triomphe de l'Amour "

Remettre à l'honneur Lully, c'était répondre aux désirs d'une élite. Plus que jamais la pensée musicale est sollicitée par le souvenir du Florentin. Si M. Caplet a « réalisé » la partition de Lully dans un esprit de véritable ferveur, telles œuvres de jeunes, un Auric, une Tailleferre, ne sont-

elles pas un hommage très direct au génie du surintendant-baladin ? Le choix du *Triomphe* est-il entièrement heureux ? Pour être à même d'en juger, il aurait fallu comparer. Il se peut qu'une sélection habilement assemblée des meilleures pages de Lully aurait eu une portée plus directement émouvante en permettant l'élimination des récitatifs dont on ne saurait nier la monotonie compassée. C'est ainsi que Campra avait accommodé un ballet avec des fragments de M. Lully.

Quoi qu'il en soit, le *Triomphe* contient de grandes beautés dont décorateur et maître de ballet ont su tirer parti. M. Maxime Dethomas, qui a été, avec M. Alexandre Benois, le peintre moderne le plus pénétré de l'esprit du Grand Siècle, traita sa tâche, où il succédait directement à Bérain, dessinateur ordinaire du cabinet du Roy, comme une évocation de cette admirable époque théâtrale, sacrifiée bien à tort au prestige du XVIII[e] siècle. Il prit pour guides Bérain, déjà cité, les portraits d'artistes gravés par Bonnart, les témoignages des Le Pautre et des Israël Silvestre. « Le théâtre représente un lieu magnifiquement orné », telle est la formule sommaire du livret. En délimitant le plateau à mi-profondeur par un treillage s'ouvrant, au milieu, sur la perspective oblique d'un parc, M. Dethomas en utilisa les arcades et les gradins — ainsi que deux vasques au premier plan — comme autant de points de repère plastiques, servant de cadres, socles, dégagements. Si ces parties du décor sont « praticables » pour les artistes, les costumes de ces derniers fusionnent parfois avec les fonds ; la danseuse devient cariatide. La profusion et la variété des costumes sont telles qu'une étude plus fouillée s'imposerait ; nous signalerons pourtant entre tous celui de la *Nuit*, violet et gris ; silhouette, volumes, couleurs, tout y concourt au plus heureux effet théâtral. L'entrée de la nuit est d'ailleurs l'épisode culminant de ce divertissement allégorique. « La Nuit vient obscurcir la terre et inviter toute la nature à jouir des douceurs du repos. Plusieurs instruments forment une douce harmonie, qui se mêle et qui s'accorde à la voix de la Nuit. »

Danseuses cariatides

Ainsi s'exprime dans son argument Philippe Quinault. Rien de plus poétique et de plus lunaire — pour ce siècle de plein soleil — que ce nocturne chanté par les cordes en sourdine. En revenant à M. Dethomas, un tel déploiement d'imagination et de science est fait pour nous consoler de certains verts et bleus métalliques et de l'apothéose dans le ciel qui n'eût

pas satisfait maître Rivani, machiniste bolonais. M. Staats s'était très judicieusement décidé à traiter la donnée chorégraphique selon l'esprit plutôt que suivant la lettre. M. Guerra n'en avait pas usé autrement avec *Castor et Pollux*, de Rameau. Nous ne manquons, certes, pas de

Zambelli et Aveline, dans les "Deux Pigeons" (Photos Boissonas)

renseignements sur la danse à l'époque de Pécourt. Mais en reconstituer les formes d'après l'indigeste grimoire des notations chorégraphiques du temps est un labeur de forçat, et d'autant plus décevant que l'action sur le public actuel de ces danses authentiques ne me paraît rien moins qu'assurée. La danse du XVII[e] siècle n'a pas encore trouvé sa Landowska!

Reconstitution et suggestion

M. Staats ne chercha qu'à nous atteindre par la suggestion d'un style, par l'allusion frappante à une manière de faire et d'être. L'historien lui reprocherait d'une part l'envergure trop vaste des temps sautés et des dégagés, d'autre part la timidité et la pauvreté exagérées du « vocabulaire ». Pécourt était un virtuose de la petite batterie, passait l'entrechat

cinq et six. Ni parcours, ni élévation, mais déjà une technique agile et nuancée.

Mlle Jeanne Schwarz danse le rôle d'Orithie, princesse d'Athènes, avec ce grand air et cette noble simplicité qui lui sont propres, délicieuse-

Mlle Lamballe.
(Ph. Wide World)

ment chaussée de bleu, ce qui sied à merveille à sa jambe harmonieuse, Entrée mémorable, où débuta jadis, « nouveauté singulière », Mlle Fontaine, la première danseuse de carrière qui parut à l'Opéra, où brilla Mlle Subligny, qui fut célèbre malgré des genoux et des pieds « en dedans ». Une autre représentante de la dynastie dansante des Schwarz, Mlle Solange, exécuta, avec le concours d'un petit page noir que son « cirage » nous empêcha d'identifier, l'entrée de la Jeunesse, créée à Saint-Germain par Mlle de Nantes qui était alors âgée de neuf ans. Composition des pas, costume, tenue de la petite ballerine, jeux avec la traîne dont le page l'enveloppe, sont d'un humour discret et gracieux. Mlle de Nantes dansait

son pas castagnettes aux doigts ; les maquettes de Bérain nous montrent d'autres personnages du même ballet maniant les crotales de bois. Le maître de ballet n'aurait-il pas pu tirer parti de cette indication ?

Au même titre que le *Triomphe*, *Giselle* résume l'esprit d'une époque.

Gustave Ricaux (Photo Bertin) et Aïda Boni, de l'Opéra (Photo Roosen)

« Giselle »

Dix ans après la révélation de la *Sylphide*, Théophile Gautier met la dernière main à la formule du ballet romantique. Cette grande fièvre française de 1830 avait créé une forme nouvelle du poème de danse. Les livrets — dont le prototype fut fourni par la *Trilby* de Charles Nodier — mettent le héros en présence de deux mondes juxtaposés : celui, fallacieux, des réalités palpables ; celui, idéal, du rêve. Et l'on optait pour le rêve. L'amour transcendant, sacrifié d'abord à la passion charnelle, triomphait dans les apothéoses. La tunique de tarlatane imaginée par le peintre Lami revêtait d'un séraphique uniforme les esprits — ondines, salamandres ou fantômes — du « ballet blanc ». Ces fictions, avec leur doux délire et leur chaste exaltation, astreignaient la danse d'école à un

langage nouveau. La chorégraphie connut un essor inouï. Le désordre sentimental du romantisme servit à l'épanouissement du style de danse classique. Il révéla le sens latent de la tradition déjà plus que séculaire. La pointe vint assurer la verticalité de la danseuse, le dehors enfin obtenu la fit rayonner dans l'espace, l'élévation lui donna des ailes. L'étoile fut cet instrument prodigieux qui interprète les choses les plus hautes de l'âme. Epilogue touchant, la *Giselle* de Gautier, ballet-ballade, réédite une fois de plus les « leitmotive » d'un genre qui bientôt s'étiolera. *Giselle*, ce quasi-chef-d'œuvre, est déjà un pastiche, l'application d'un procédé. Mais ce pastiche est d'un rare artiste, blessé au cœur par un impossible amour. Ce poème que le « bon Théo » fit pour Carlotta Grisi a survécu au poète et à la muse. Je n'en conterai pas le sujet, réplique du sempiternel thème romantique. D'ailleurs, la fougueuse et, par endroits, géniale variante que les Ballets Romantiques de Boris Romanoff nous ont donnée de l'œuvre au cours de la précédente saison reste présente à toutes les mémoires. Romanoff avait transvasé le vieux vin dans une outre neuve. L'Opéra conserva le flacon de 1841 et respecta sa poussière. La tradition de Coraly, continuée par Marius Petipa, survivait, intacte, à Pétrograd. M. Rouché demanda à M. Serguéeff de reconstituer la chorégraphie authentique d'après une partition de danse écrite par signes convenus. Cet honnête copiste exécuta sa tâche selon la lettre, mais manqua d'esprit. Son formalisme timide et scolaire tira de la maîtrise souveraine de l'original une contre-épreuve exacte, mais estompée.

Pastiche du romantisme

Mais déjà il me tarde de parler de ce *Soir de fête*, titre de fortune donné à une sélection de *La Source*, ballet jadis célèbre, dont Léo Delibes composa deux tableaux. C'est M. Busser qui a adapté la partition au nouveau livret de M. Léo Staats. Je n'ai rien compris à ce qui se passait en scène. Je me suis parfaitement passé de comprendre. Il nous suffit d'avoir vu admirablement danser des pas réglés par un chorégraphe revenu d'un modernisme emprunté à une facture plus sincère. Le grand ballabile, où l'adage du couple est accompagné par le plus divers des mouvements d'ensemble, l'allègre galop (qui fut, il me semble, une danse circassienne), les entrées successives de la mazurka, tout cela est, à côté de choses indifférentes, plein de jolis traits. Il est vrai que l'homogénéité de la vision et l'harmonie de l'élan collectif se trouvent fâcheusement compromises par

"Soir de fête"

la polychromie des tutus. Il paraît que chaque ton employé correspond à une notion transcendante ; tant mieux pour la métaphysique des couleurs, mais tant pis pour la danse!

Les cercles et diagonales dessinés par M. Staats, la mélodieuse Spessivtzeva, danseuse féerique et sublime, les retraça d'un orteil étincelant. Une telle artiste, par le plain-chant des lignes, par l'indicible éloquence d'un développé ou d'un renversement sur les bras du danseur, restitue à la danse d'école sa portée d'idiome symbolique, expressif des choses de l'âme. Sa grande variation, sur une musique interprétée jadis par la Salvioni, Adèle Granzow, Rita Sangalli, est un pizzicato encadré — à l'encontre de l'habitude traditionnelle — par deux séries liminaires de temps de pirouettes. L'arrivée en scène, pour l'adage, de l'étoile, portée à bras tendus — impondérable et précieux fardeau — par trois danseurs, est une entrée en matière de la plus haute élégance. M. Gustave Ricaux, blême sous sa perruque qui ne lui sied guère, est, pour la ballerine, un second très sûr. Sa variation héroïque et vigoureusement accentuée s'exprime en de grands temps d'élévation, et quand, après une première course circulaire par bonds en longueur, il achève le deuxième tour de piste par jetés enlevés en tournant sur les reins, une longue acclamation le récompense. Impression de force plutôt que de grâce : mais de première force!

Voilà donc, affirmé une fois de plus, le prestige de la danse d'école! Quand nous voyons une Spessivtzeva vibrer, les bras étendus et la jambe dardée en arrière, en une suprême arabesque, quand nous la voyons lentement virer sur la pointe rigide, nous participons à un mythe. Nous admirons l'intervention du divin qui transfigure notre argile : la naissance de la lyre!.. Après cette passagère velléité d'énergie, l'Opéra tarde encore de poursuivre son effort pour la reconstitution d'un répertoire de danse. Un programme paraissait ébauché, une direction choisie, une impulsion donnée... Mais derechef, nous avons vu le ballet académique s'assoupir sur le mol oreiller du moindre effort. Durant tout l'exercice de 1925-26, la troupe de danse ne fut appelée à créer qu'un seul petit acte et à participer, en outre, à un spectacle de nature particulière : le « mimodrame » de M. Roger Ducasse, *Orphée*. Cet acte unique avait été tiré d'une « petite suite en forme de ballet », intitulée *Les Rencontres*, et dont M. Jacques Ibert

« Les Rencontres »

est le compositeur plein d'esprit. L'une des entrées porte, sous l'indication du mouvement, cette mention révélatrice : « dans un style de ballet second Empire ». Cette « grâce des choses fanées » est parfumée d'un léger relent d'exotisme alangui dans l'épisode des « Créoles ». Le charmant opuscule n'est pas un pastiche de Delibes ou de Métra, mais plutôt le nostalgique hommage d'un émule de Ravel à une époque évanouie. On a généralement trouvé la musique de M. Ibert « dansante ». Ce jugement s'appuie sur l'animation et la diversité des rythmes ; la partition se déroule dans un mouvement allègre, varié par de fréquents *rubati;* les mesures simples et les nombres pairs y dominent. Aussi l'oreille est-elle frappée par cette mobilité, ce dynamisme débordant de l'écriture. Mais si l'ouïe est comblée, le rythme corporel et la perception visuelle ne trouvent pas toujours leur compte dans cet embarras de richesse. Dix changements d'unité de temps dans cent mesures divertissent l'auditeur mais bousculent le danseur. C'est une gageure que de le faire courir sur des sixtiolets de doubles croches lancées à une allure plutôt rapide, soit à raison de quelque cinq cents mouvements par minute! Le corps du danseur est incapable de fournir ce record, l'œil du spectateur de le suivre. Traduire d'une façon équivalente cette musique présumée dansante devient impossible. Le danseur doit chercher des points de repère plus espacés. S'agit-il d'un mouvement à cinq temps, cette unité n'est qu'illusoire pour le danseur ; la barre de mesure ne sert qu'au lecteur : pour le chorégraphe, il y a là la continuelle et pénible alternance de deux rythmes à numéroteurs différents : 3 et 2.

Le problème de la musique de danse

A quoi bon cette démonstration très simple mais aride ? Il s'agit de constater que le problème de la musique de danse dépend, avant tout, de l'étude du clavier humain, de la valeur métronomique des temps et pas essentiels, des tensions et détentes musculaires ; le musicien découvrira certaines constantes rythmiques dans les exercices du danseur. Il se doutera que la beauté et la plénitude des pas correspondent à une durée précise. Il comprendra son rôle, celui d'accompagner et de soutenir le cheminement des lignes dans l'espace. La musique de danse, art appliqué, est une auxiliaire de la *vision.* Le véritable instrument concertant, dans un ballet, c'est le corps humain pour lequel la partition réalise la basse. *Les Rencontres* ne sont « dansantes » que dans ce sens qu'elles provoquent

chez l'auditeur des associations d'ordre saltatoire, qu'elles fouettent ses nerfs et stimulent son imagination. Ce « ballet intérieur » n'a aucun besoin d'une scène ; il se joue en nous-mêmes. La préoccupation causée par de telles difficultés, la recherche de procédés mnémoniques, inter-

Carlotta Zambelli. Instantané. (Photo Boissonas)

cepte le libre essor des danseuses. La suite de M. Ibert se trouva, d'ailleurs, réglée à contresens ; ce pétillant marivaudage a été traité dans un esprit pédantesque, angulaire et chagrin, sans ce naturel piquant que respirent ses airs.

Ni M^lle^ Zambelli, ni les autres étoiles et premières danseuses ne furent appelées à créer quoi que ce soit au cours de cette saison ; par contre, sujets et corps de ballet participèrent à un spectacle réalisant la formule inédite du « mimodrame » d'*Orphée*. Mi-oratorio, mi-ballet, les fonctions des interprètes y sont nettement départagées. Tout ce qui relève de l'action, la « geste » d'Orphée, est confié à la mime ; le chœur, spectateur idéal, chante son émoi avec une solennité liturgique ; le réci-

" Orphée " et la formule du mimodrame

tant commente les événements. De ce fait, l'aède miraculeux du mythe se trouve réduit au mutisme. Ce mystère en musique eut pour protagoniste Mme Ida Rubinstein ; le somptueux spectacle n'était-il pas dû pour la plus grande partie à sa munificence de mécène et à son persévérant amour de la gloire ? Elle est, d'ailleurs, capable de tout ce à quoi une inflexible volonté et une intelligence cultivée peuvent atteindre, en l'absence de dons naturels et d'une sensibilité innée. Le pathétique formidable du rôle, sa mélancolie divine dépassent singulièrement les aptitudes purement décoratives de l'interprète. Sa silhouette prestigieuse d'androgyne a perdu en acuité ; elle s'étoffe et devient trop féminine pour le travesti. La réplique lui a été donnée par quelques jeunes artistes de la danse. Leur impéritie en matière de mime apparut flagrante. Rien ne les préparait à cette tâche ; l'enseignement officiel s'en désintéresse complètement. Thanatos, le génie de la mort, est annoncé par des accords pesants comme ceux de la statue de *Don Giovanni* ; on s'attend à voir paraître une espèce de statue archaïque aux attitudes figées et au geste impérieux. On aperçoit un personnage qui gesticule au petit bonheur, sans tenir compte des accents de la musique. Qu'Eurydice ait été douce et agréable à voir, cela n'atténue pas le caractère d'amateurisme et d'improvisation de toute cette pantomime, dénuée de style et de cohésion. La chorégraphie pure intervint avec succès dans l'idylle du premier acte ; mais la bacchanale du dénouement ne créa, malgré certaines allusions curieuses à la statuaire grecque, aucun « frisson nouveau ». Ce qui manqua à l'ensemble du mimodrame, c'est l'unité d'une vaste conception plastique, c'est cette homogénéité que l'inspiration de Léon Bakst, homme de théâtre s'il en fut, avait assurée aux précédents spectacles montés par Mme Rubinstein.

« Impressions de Music-Hall »

Plus il va, cependant, hanté par l'actualité, et plus le ballet de l'Opéra compromet sa raison d'être en déviant de son but et s'engageant dans des chemins de traverse. Cependant le joli succès de surprise remporté par *Impressions de Music-Hall*, sketch chorégraphique ou « boutade », comme l'on disait du temps des « précieuses », ne nous fera pas froncer un ombrageux sourcil. Comme c'est son habitude, l'Opéra suit, avec quelque six ou sept ans de retard, l'exemple des Ballets Russes. Après *Parade* de Cocteau, Satie et Picasso, le piquant d'une pareille audace est tant soit peu amorti.

Lucienne Lamballe, de l'Opéra (Photo Wide World)

Il reste à savoir à quel point ce plaisant et funambulesque opuscule est à sa place sur le plateau de l'Académie nationale. Le bon Monnet a bien donné à la Foire Saint-Laurent des parodies des opéras de Rameau, mais l'Opéra n'a jamais, que je sache, imité les parades de Nicolet ; il se peut qu'il aurait cru déroger en confondant ainsi les publics et les genres.

Or, et c'est là par quoi le nouveau divertissement est inférieur à *Parade*, les *Impressions*, insuffisamment stylisées, tiennent moins de la parodie, de la transposition fantasque ou cocasse, que du pastiche, anodin et presque timide, plus pur, mais aussi plus pâle que l'original.

Le numéro des « Sisters », incarnées par M^lles^ Cérès et Binois, sujets d'avenir, manque tant soit peu de portée à cause de la discrétion même propre à leur style ; les entrées des girls, délicieusement mises, et des clowns musicaux sont des « allusions » pleines d'agrément à des thèmes connus. Seule la danse espagnole, réglée sans imagination et fort mal distribuée, a causé quelque ennui.

Précédée d'une variation « excentrique » de M. Aveline, grimé à la Fratellini et chaussé à la Little Tich, l'entrée en scène de M^lle^ Carlotta Zambelli dans un carton de modiste produisit l'étonnement amusé que l'on pouvait prévoir. L'illustre ballerine, qui congédie son danseur par un coup de pied quelque part, a cru bon de couronner plusieurs décennats de nobles succès par cette pitrerie, innocente en soi, mais peu compatible avec la dignité de son emploi, et surtout inutile. Ces quelques temps à peine piqués, elle pouvait sans crainte les confier à n'importe laquelle de ses élèves sans attendre que celles-ci coiffent sainte Catherine ; car il faut que jeunesse se passe.

Résumons : les *Impressions*, pochade pétillante, sont tout à fait plausibles en tant qu'à côté, que « hors-d'œuvre ». Mais à côté de quoi et hors quelle œuvre ? Dans les conditions existantes la mainmise du music-hall sur les « Folies Garnier » devient, d'un caprice, un symbole et un signe du temps. Il y a deux siècles que la danse de théâtre s'est entièrement différenciée de la danse de ville pour devenir un genre indépendant, autonome. L'invasion du « step » menace désormais cette indépendance. Une autre tendance se dessine, nettement propice à une telle crise. Le théâtre de danse régulier et traditionnel est résolument évincé par le

Abdication du ballet

théâtre d'attractions, autrement dit le music-hall. Le ballet, qui fut une grande forme d'art, devient une « variété » parmi maintes autres, et se plie désormais aux lois de ce spectacle « panaché », contrasté, cherchant la charge et le record, l'excès et l'imprévu. Il ressortit ainsi à l'esthétique du « numéro ». Cette déchéance est accélérée par l'extrême vitalité du music-hall et l'inertie, non moindre, des théâtres lyriques. Seule une intervention efficace pourrait redresser la situation. Or, les théâtres subventionnés, les seuls qui ont « charge d'âmes », restent passifs devant la débâcle et inconscients de la menace.

" Le Diable dans le beffroi "

C'est encore sous le charme de la « magie noire» que M. Ingelbrecht a placé sa paraphrase chorégraphique du *Diable dans le beffroi* en y introduisant, par anticipation, des thèmes et des timbres de jazz.

De la diablerie burlesque d'Edgar Poe, l'Opéra a tiré un spectacle plus jovial que satanique, d'un agrément tant soit peu anodin et d'un intérêt, par moments, languissant. Le thème du ménétrier infernal qui, par la magie de son archet, entraîne les plus récalcitrants dans une ronde fantasque, est chorégraphique par excellence. Saint-Léon s'en inspira jadis dans son *Violon du Diable* et, aussi bon virtuose que mime, il exécuta les cadences et les trilles du tentateur. Le personnage de Paganini dans *La Nuit ensorcelée* brode sur la même donnée.

Dans *Le Diable dans le beffroi*, M. Nicola Guerra a fait sa rentrée à l'Opéra comme maître de ballet en chef. Je présume que l'humour inquiétant d'Edgar Poe n'est pas dans le tempérament de ce chorégraphe auquel nous devons la royale ordonnance et les élégances hautaines de *Castor et Pollux*. M. Guerra doit se confiner plus volontiers dans une conception élevée et abstraite de la danse, dont il manie avec maîtrise les grandes formes traditionnelles. Cette pantomime bouffonne où se glissent des traits macabres est, comme disent les Anglais, « not in his line ».

Le lourd trémoussement de tous ces Hollandais cocasses, bourgmestres et échevins d'Opéra-Comique, est très délicat à traiter. Pour faire valoir le déchaînement final, leurs mouvements doivent paraître, au début, compassés et flegmatiques, et c'est cette lenteur, cette pesanteur, cette presque immobilité qu'il s'agit d'exprimer par la danse ou, du moins, par un paresseux sautillement rythmé et stylisé. En renonçant à pousser la charge jusqu'à la franche caricature, jusqu'à l'exagération parodique,

M. Guerra, trop discret, n'a pas toujours su éviter la monotonie. Dans le finale, sabbat infernal mené par le petit homme noir, il y a un véritable entrain ; mais ce qui manque jusqu'à la fin, c'est cette étrangeté particulière à Edgar Poe, le ricanement sinistre de cet « imp of perversity », démon du paradoxe qui torturait et inspirait le grand conteur américain. Cet accent particulier apparaît, par instants, dans la partition de musique, dans l'acidité ironique de certains timbres ou dans les sautes de tempo et de rythme. Ce que je reprocherais à la musique de scène de M. Ingelbrecht, qui a le mérite d'être nettement articulée et donc « lisible » pour le danseur, c'est d'avoir renoncé à placer un intermède lyrique entre la somnolente idylle bourgeoise du début et le presto de la sauterie finale

Les amours de Jo et de Jean auraient dû s'épanouir plus mélodieusement dans un adage où l'Edgar Poe romantique d'Ulalume, poète de la supraterrestre tendresse, aurait remplacé l'Edgar Poe des *Histoires extraordinaires*. Un tel trio, mélancolique et fervent, aurait donné toute sa valeur au scherzo qui dénoue l'action. Le concerto chorégraphique eût été plus complet.

En tête de la distribution, il convient de citer M. Aveline ; masque et silhouette sont d'un « satanisme » plaisant et pittoresque, mi-comique, mi-terrible, comme il sied. Le décor et les costumes aux coupes amusantes (jupes courtes, tuyautées et allongées par derrière, bonnets zélandais) sont dus à M. Per Krogh, Norvégien de Paris et continuateur d'une lignée de peintres scandinaves, fondée par Christian Krogh, le maître naturaliste. Il y a dans les toiles de M. Krogh jeune un sens du drame et de l'aventure, un dynamisme de la composition qui paraissent le destiner au théâtre et à l'illustration d'ouvrages romanesques. Chose curieuse! Ses décors n'ont pas toute la vertu théâtrale de ses tableaux de chevalet et dessins.

Mais il nous faut profiter de la carence actuelle de l'Opéra dont la production s'est de plus en plus ralentie pour retracer les silhouettes de ces deux grandes artistes qui, ayant partagé le suprême emploi de l'étoile, continuent à assurer à l'illustre maison sinon son ancien prestige, du moins un crépusculaire rayonnement.

Carlotta Zambelli, de l'Opéra

DEUX FIGURES DE DANSEUSES

Aveline et Zambelli (Ph. L. Roosen)

Carlotta Zambelli

Carlotta Zambelli est étoile à l'Opéra de Paris. Cet emploi la situe au faîte de la hiérarchie dans un domaine où la tradition, plusieurs fois centenaire, reste intacte. Elle se trouve revêtue, de ce fait, d'une autorité hautement officielle. Or, cette danseuse n'a rien du fonctionnaire d'art, du dignitaire académique ; de tout son être, elle ressortit à l'élite et participe de l'art vivant. Sa «maestria» est généralement reconnue. Mais la perfection mécanique n'épuise pas une aussi éclatante vocation. Il fallait une nature privilégiée, une personnalité créatrice, pour exalter et maintenir l'esprit de la danse classique à une époque où ce genre se trouvait contesté, voire totalement méconnu. De nos jours, la danse d'école tient, certes, sa revanche et voit ses adversaires confondus. Mais nous gardons le souvenir d'un temps où, à la tête du corps de ballet, Zambelli était seule à lutter pour défendre cette précieuse partie du patrimoine français.

Depuis que le jeune sujet de la Scala de Milan a été transplanté dans le sol français et confié aux soins de M^lle^ Rosita Mauri, éducatrice dévouée, sa vie s'est passée sur les planches de la maison de Garnier.

La ferveur italienne, tempérée par la mesure française, alimente chez elle une exécution pondérée, nuancée et infiniment vivante.

Certes, le lyrisme n'est pas son fait, ni l'exaltation romantique. Elle préfère aux vastes envolées l'étincelant travail de pointes. Dans cette mythologie saltatoire que nous légua le romantisme, elle n'est pas la Sylphide, mais plutôt la Salamandre : la flamme, non la nuée. Son jeu est aigu, incisif, brillant ; ses pas ne sont pas ébauchés à l'estompe, mais tracés au burin. Aucun excès de sensibilité, mais infiniment d'intelligence!

Ce qui enrichit l'art subtil de Carlotta, fait d'intuition et de discipline, d'un attrait exceptionnel, sinon unique, c'est sa suprême musicalité, c'est la naissance de chaque pas de l'esprit même du rythme, la concordance absolue de l'impulsion sonore et de l'essor saltatoire. Telles de ses interprétations serviront longtemps de modèle à la génération qui monte et, parmi elles, la Gourouli des *Deux Pigeons* survivra à bien d'autres.

" Les Deux Pigeons "

La critique des *Pigeons* est vite faite. Voilà quarante ans que le livret de ce ballet déçut Stéphane Mallarmé. Son élaboration est, certes, d'une naïveté qui, à un certain âge atteint par l'œuvre, devient gâtisme. L'ensemble visuel ne vaut guère mieux ; décors et costumes paraissent reconstituer une lithographie coloriée de basse époque. S'il en est ainsi, d'où provient notre plaisir ? De la rare qualité de l'invention chorégraphique et de l'extrême perfection avec laquelle certaines danses sont interprétées. Quand je dis « chorégraphique », il est entendu que je fais abstraction de tout le côté décoratif, vestimentaire, de tout ce qui est mise en scène. Je ne considère que l'art de la composition spatiale et dynamique qui a les danseurs pour instruments et pour exécutants. Sachez lire un enchaînement, et vous serez frappé par l'élégance et la vivacité de l'écriture de certains pas ! Cette écriture est en outre merveilleusement adaptée à la personnalité des protagonistes. Les *Pigeons* n'ont-ils pas été remaniés par M. Albert Aveline à l'intention de M^lle^ Carlotta Zambelli ? Ainsi se trouve obtenu le repérage de la moindre nuance et une entière cohésion du couple dans les duos. La correspondance des mouvements dans l'adage est, chez Zambelli et son danseur, aussi aisée que méticuleuse. Et l'exemplaire musicalité de l'étoile rend cette unité, ce lié dans le débit encore plus frappants et voisins de la perfection. Le pas de deux du second acte sert d'exemple de cette consonnance plastique. Il a pour accessoire un tambourin. C'est sur ce dernier que

Pas de deux

repose l'équilibre. Le danseur le tend. La danseuse s'y appuie ; ceci décuple les difficultés déjà grandes dans le « main à main ». La stabilité des groupes ainsi obtenus n'en apparaît que plus prestigieuse. Et je ne connais rien de plus expressif du tempérament de Zambelli que ce brusque « développé à la quatrième devant » par quoi s'achèvent, face au public, la pointe dardée vers lui, les triples tours cinglants étayés par le danseur. Le vocabulaire d'un tel poème est celui de la danse d'école ; le maître de ballet y choisit ses expressions, voire ses locutions fixes. Mais tout tient à la syntaxe, aux rapports entre les mots, à la cadence de la phrase. Il y a dans un tel adage — à côté de « chevilles » usuelles — des passages de haute chorégraphie. Ni l'aspect d'imagerie fanée qui fait dater ce ballet, ni les « tziganeries » tant soit peu conventionnelles, ne devraient nous distraire de ces beautés essentielles de l'œuvre saltatoire. Il en est de même pour le pimpant quatuor de la valse bohémienne, si bien « dessiné » sur le plateau, et aussi pour l'entrée de M^lle^ Lorcia piétinée avec une joyeuse fureur. Mais il y a surtout la suprême variation en laquelle culmine le rôle de Carlotta.

Un duel chorégraphique

Selon le livret, Zambelli et Lorcia sont rivales. Leur « match » de danse a pour enjeu le cœur du volage Pepio. La danse de caractère combat à outrance l'art plus discret de l'étoile. Le rôle de Djali, truculent et passionné, est plaqué par larges touches. La réplique de Gourouli est comme illuminée par l'esprit de finesse. Il faudrait épeler lettre par lettre ce monologue preste et malicieux, faire goûter l'indicible légèreté de cette ample course circulaire qui achève la variation sur un « accelerando » des cordes pincées. Mais ne suffit-il pas de citer uniquement cette descente sur la diagonale par chassés sur les pointes, ponctuée par de brusques revirements de la tête et du corps ? Ces quelques mesures contiennent plus de verve et d'humour chorégraphiques (car nous sommes d'accord, n'est-il pas vrai, pour parler uniquement danse), un sens plus aigu de la forme saltatoire, que la mise en scène entière, par les ballets russes, d'une œuvre comme *Les Fâcheux*, dont nous avions goûté si vivement la musique drue et musclée.

L'une des plus grandes vertus de la chorégraphie d'Aveline, c'est la cohésion et la diversité des ensembles. Il éparpille son monde sur le plateau, par petits paquets, par petits bouquets ; des couples, des danseuses

Composition d'un ensemble

isolées, meublent la scène, trottent partout avec une feinte nonchalance. Mais voilà qu'un rythme unique se dégage de tous ces épisodes ; une configuration complexe, ondoyante, mais toujours équilibrée, surgit. Puis, le collier une fois assemblé et bouclé, il coupe le fil et les perles vont rouler dans les quatre coins de la scène. Je songe à cette valse bohémienne du second acte. Pendant l'introduction, sujets et quadrilles se groupent auprès de M^lle^ Lorcia-Djali, s'enroulent autour d'elle en anneaux concentriques ; puis, aux premières mesures de la valse, une première bohémienne se détache du groupe compact et décrit une ample courbe. Alternativement elle plonge en tournant ou se redresse en attitude en piquant de la pointe. Une autre la suit, puis une troisième ; le serpent se desserre et dégage Djali ; et, dans ce vide, la protagoniste s'avance, grandie par l'isolement. Ce n'est là qu'un exemple de ce procédé de crescendo chorégraphique qui précède l'éclosion du solo. Mais, à lui seul, il classe M. Aveline comme un maître pour qui la tradition classique n'est pas un épouvantail ou une férule, mais une source d'inspiration jamais épuisée.

Ainsi donc, Zambelli va, de plus en plus fêtée par la salle, jusqu'à sa variation culminante désignée dans les parties d'orchestre comme celle de M^lle^ Rosita Mauri. Or, la « coda » de ce pas remarquable remplace les jetés en tournant du « manège » attendu par une simple course allongée, dénuée de tout artifice et qui est une pure merveille. C'est là le signe de la grande étoile. On peut rivaliser avec elle dans les difficultés. Mais qui l'égalerait dans l'exécution parfaite des choses simples ?

" Cydalise "

Cydalise et le Chèvre-Pied est un ballet, s'il est permis de désigner ainsi une action à peu près muette et qui se passe en musique. Le sujet est divertissant et lestement conduit, la matière musicale abondante et généreuse, assaisonnée d'humour, truffée de sensualité. Mais l'élément saltatoire est presque entièrement résorbé par la mime, chaque mouvement s'accomplit en fonction du sujet. Les personnages dansent pour remplir une des attributions de leur rôle, non pour danser. Et, à plusieurs reprises, ils sont commis à écouter presque immobiles le « Waldweben » de l'orchestre et le bruissement des voix, car M. Gabriel Pierné a incorporé à la partition de danse les parties mêmes de sa composition qui auraient dû former interlude ou entr'acte musical. Si, de plus, l'intervention de la danse est toujours amenée par des motifs plausibles, les thèmes de

danse sont exposés très succinctement et ne prêtent à aucun développement. Je ne sais si ce spectacle, qui dure plus d'une heure, contient la valeur de dix minutes de danse pure. Il faut en extraire les rares paillettes de leur gangue pantomimique et il faut aller presque jusqu'au bout du

Carlotta Zambelli et Albert Aveline, de l'Opéra (Ph. Roosen)

ballet pour tomber sur une pépite. Il s'agit de la scène des lettres que M^lle^ Carlotta Zambelli retrace avec infiniment d'esprit au courant de la pointe. Cydalise parcourt les billets de ses amoureux transis tout en tricotant des pointes, et c'est de ses orteils qui grattent et chatouillent le plateau que semble fuser son rire. C'est encore de la mime, si l'on veut, mais, enfin, la donnée comique est traduite au moyen de la danse. La contexture du rôle est d'une simplicité extrême, aucune « difficulté » ne permet à la danseuse de déployer ses ailes. Elle se montre à nous non en puissance mais en finesse ; mais quelle verve elle prête au badinage, combien le dessin des plus simples temps courus sur les pointes n'est-il

pas aigu et subtil! Mlle Zambelli-Cydalise, c'est Célimène au pays des muets. D'un texte si mince, elle tire cent nuances.

Je ne puis cependant achever cette rapide esquisse sans mentionner le véritable saisissement que me causa, le soir du cinquantenaire de l'Opéra, la Sylvia de Mlle Zambelli. On a beau avoir étudié longuement l'art de cette danseuse, on éprouve à chaque reprise la sensation de la voir pour la première fois. On n'en finit pas de la découvrir. Quelle volupté spirituelle pourrait être plus délicate que cette concordance entière entre le rythme intérieur et le rythme musical que réalise Carlotta! Je ne peux me lasser de ces pages de Delibes interprétées par deux rares musiciens : M. Gaubert et Mlle Zambelli...

Quant aux passages particulièrement émouvants, il faudrait citer trop de choses! Que ce soient surtout les étonnants arrêts, points d'orgue qui ponctuent la phrase saltatoire, ces « piqués » portés avec grandeur par lesquels l'étoile marque les coins dans le double manège (où M. Aveline la seconde si bien), et ces longues « fermate » sur la pointe, tenues plastiques qui sont le summum d'un équilibre harmonieux. Nietszche prétendait avoir entendu *Carmen* trente fois de suite. Nous nous faisons fort d'en faire autant pour le pizzicato, l'adage et la coda de *Sylvia*.

Olga Spessivtzeva

Une tradition fort plausible veut qu'à une reprise de *Giselle*, le rôle de la protagoniste soit confié de préférence à une étoile russe. Ce ballet, créé à l'Opéra, improvisé par un poète français pour une danseuse milanaise, s'est trouvé incorporé, depuis, au domaine spirituel du théâtre russe. Une étoile de Saint-Pétersbourg approche Giselle avec une sorte de ferveur mystique ; un succès dans ce rôle ne lui est plus un triomphe de vanité, mais un sacre. C'est Marius Petipa qui opéra cette transfusion de sang en faisant d'un ballet français un mystère russe. Il avait pu voir son frère, le beau Lucien, créer le rôle d'Albert à l'Opéra ; tout porte à croire qu'il s'en tint, pour l'essentiel, à la version chorégraphique établie, à Paris, par Coraly. *Giselle* était, quant au thème primitif, l'histoire légendaire d'une jeune fille qui, pour avoir trop aimé le bal, se voit condamnée à danser pendant l'éternité. La sensibilité slave approfondit le drame et exalta le rêve. Chez les Russes, la « dansomanie » de

Giselle s'efface devant la tragédie de l'amour trahi ; et la blanche mascarade des wilis en plein « clair de lune allemand » est baignée d'une lumière transcendante. Sans être modifiée quant à la composition chorégraphique, la conventionnelle Giselle, adaptée par Saint-Georges, apparaît désormais

Olga Spessivtzeva dans " Giselle " (Ph. H. Manuel)

saturée d'humanité, surchargée de douloureuse poésie, transfigurée par l'amour « plus fort que la mort ».

Giselle a été donnée pour les débuts, à Paris, de M^lle^ Olga Spessivtzeva. Lors de son interprétation, à Londres, de *La Belle au Bois dormant*, la rumeur de ses succès avait traversé la Manche. Encore à l'école, les plus grands espoirs furent fondés en elle. Elle ne les dément pas. Elle est trop jeune pour avoir pu être étoile des théâtres impériaux. Elle l'aurait, certes, été, si l'Empire avait duré. Son style ressortit entièrement à la grande tradition russe de danse française.

Débuts dans " Giselle "

Dès sa première apparition, Spessivtzeva étonne et charme. C'est un être singulier et unique, tant il est conforme à certain type de beauté chorégraphique, celui créé par Taglioni. Même les linéaments allongés et vibrants de Spessivtzeva, sa forme humaine idéalisée à l'extrême, exagèrent, s'il se peut, la conformation de la séraphique Sylphide. La délicatesse, la fragilité touchante de la nouvelle Giselle vont jusqu'à

paraître maladives. Mais la « morbidezza » est, pour cette élégiaque, un attrait de plus. Le dessin des jambes, le contour du cou-de-pied sont admirables. Une simple préparation à la quatrième se revêt, avec de telles jambes, d'une beauté très rare. Le corps de Spessivtzeva aurait été digne d'être habité par le génie. Il l'est par un esprit étrange, douloureux, fatigué, résigné, quelquefois comme absent. Rien de l'ouragan de l'âme qui souffle sur Pavlova. Celle-ci est comme un lis étincelant en sa candeur. Spessivtzeva, songeuse et meurtrie, la tête penchée, les épaules un peu courbées, n'est-elle pas plutôt le saule cher aux vingt ans mélancoliques de Musset ?

Son style

Or, cette suave convalescente est une danseuse de la plus grande envergure et d'une science peu commune. Ses longues jambes effilées dégagent avec une splendide ampleur. Elles servent de ressorts à des temps sautés, enlevés à une belle hauteur. La pointe si fine porte avec aisance le poids du corps dans des relevés qui soulèvent une trombe d'applaudissements. Et l'arabesque penchée de l'étoile vibre longuement comme la corde d'un Amati. Sa pantomime imite excellement celle de Pavlova ; elle doit être pour Spessivtzeva une corvée ; rêvasser ou gémir doucement, bercée par la danse, est plus son fait qu'agir avec véhémence. Cette femme est — s'il est permis de modifier un texte célèbre — un roseau dansant.

Cette première impression, je la rapproche de celles que, trois ans plus tard, nous produisit, dans le même rôle, la danseuse à son apogée.

Apogée

Ceux qui ont vu au cinéma le « documentaire » enregistrant l'éclosion d'une fleur n'auront pas oublié cette révélation arrachée à la nature par les savantes lenteurs de l' « accéléré ». Quelle émotion que de voir le lys, guetté et surpris par l'objectif patient, entr'ouvrir son candide secret et dérouler ses pétales! N'est-ce pas de la même façon que nous avons été émus, l'autre soir, en contemplant M^lle^ Spessivtzeva qui dansait *Giselle* ? Ce spectacle n'a été pareil à aucun dont je me souvienne. Devant nous, l'étoile vivait l'instant suprême de sa carrière. Le vendredi 18 novembre 1927, un peu avant minuit, l'astre atteignait son zénith et s'y fixait. Cet épanouissement entier d'un être, cette plénitude subitement conquise d'un talent délié désormais de toute entrave intérieure, restaient surprenants pour ceux même qui, comme moi, avaient suivi

tout au long la formation de cette nature en croyant en avoir scruté les ressources et reconnu les limites. Je n'avais jamais douté de ses dons supérieurs, de l'étonnante aptitude de sa forme charnelle à héberger le génie de la danse ; son apparence rejoint l'image de la Taglioni par-

Olga Spessivtzeva, du Théâtre Marie (Photo Bulla, Pétrograd)

dessus le souvenir de Carlotta Grisi. Mais je ne la savais pas égale à une telle vocation. Je la voyais parfois ployer sous le faix d'une destinée théâtrale qui semblait au-dessus de ses forces. Sa volonté parut plus d'une fois se dérober aux dernières épreuves, hésiter, flotter. Le svelte roseau de l'aulète n'était animé que d'un souffle intermittent. Cet art semblait merveilleux, mais fragmentaire et parfois fléchissant. Or, le dit vendredi, l'âme en fusion a, jusqu'au bord, rempli la forme. Spessivtzeva a été sublime.

Du sublime

Qu'on me laisse exhumer, pour honorer la ballerine, ce vocable hors d'usage qui fleurit les hargneuses dissertations de Boileau. Sublime et parfait ne sont pas synonymes. Le sublime n'est pas une notion de

pure esthétique. C'est un aspect de la grandeur humaine, où la perfection de la forme épouse l'élévation du sentiment ; c'est la beauté exaltée par la pensée. Ainsi le sublime est un point où le faîte de la hiérarchie morale rejoint le sommet de l'échelle esthétique. Singulière destinée que celle de la danse classique! Elle est considérée comme futile par les gens légers. Son personnel, voire son élite, forment un petit monde qui végète à l'écart de la vie intellectuelle. Ennemis et amis l'approuvent ou la dénoncent comme un divertissement de pure habileté, non dépourvu de charme sensuel mais auquel tout sens plus pur manquerait. Les arguments des défenseurs valent ceux des adversaires ; dans l'obscurité, l'amateur ignorant rosse le pion présomptueux ; ou bien, c'est le contraire. Que vaut cette querelle mesquine ?

Mais il suffit d'un spectacle comme celui que nous avons eu l'heur de voir pour que la lumière jaillisse. Une fois de plus, l'intervention de Spessivtzeva révélait la portée idéale de cet art, faisait irradier sa mystique. En deux siècles et demi, dix générations de baladins et de « filles d'Opéra » ont édifié le style le plus chargé de spiritualité qui fût imaginé et accompli depuis l'âge des cathédrales.

Danse et liturgie

Théophile Gautier appelait Marie Taglioni, « Marie pleine de grâce », une danseuse chrétienne. Nous ne retiendrons pas l'épithète. Mais nous concevons que le poète de *Giselle* ait été frappé par certaine apparence liturgique que revêt la danse d'école. Aucun art n'a poussé plus loin la recherche de l'absolu. Jamais on n'a réussi à un tel point de faire du corps un docile instrument de l'esprit. Les pères du désert martyrisaient et humiliaient la chair dont les révoltes sournoises défraient les récits des hagiographes. Le chorégraphe désincarne le danseur et le fait évoluer vers la forme pure. Le parachèvement du « dehors », qui est le fait essentiel de la formation de la danse contemporaine, se poursuit durant deux cents ans. Que signifie cette déformation si obstinément voulue, ces jambes ouvertes, tournées en dehors ? Mais l'adaptation du corps humain à une expression géométrique! La forme organisée remplace la forme organique. Les volumes du corps humain s'inscrivent dans le plan vertical, unique. L'harmonie vivante de l'être affecte celle, abstraite, du nombre. Le torse, les bras, les jambes tendent à reproduire les figures essentielles de la géométrie plane. Toute position de la danseuse classique

se laisse exprimer, dans le schéma, par une verticale coupée par une ou deux droites sous des angles différents.

Admirable gageure de l'esprit classique! Ainsi un Spinoza réduisait l'image de l'univers à des formules mathématiques, symboles intangibles

Pointes, par Olga Spessivtzeva (Ph. Bulla, Pétrograd)

de la vérité. A-t-on assez raillé le danseur substitué au calculateur ? Le XVI[e] siècle fut mieux inspiré en faisant la louange du baladin Beaujoyeux, « géomètre inventif ». Il faut voir les maîtres de ballets d'il y a cent ans, les précurseurs du romantisme et les organisateurs de sa victoire, Blasis en tête, forcer définitivement la ronde bosse du danseur dans la surface plane, pour concevoir l'envergure de la tâche entreprise. A ce moment on voit la danseuse s'élever sur la pointe. Comme on a méconnu cette géniale conquête! Et comme on a fait peu de cas, théoriquement, de cet appoint prodigieux puisque aucune indication authentique ne précise la date de cet événement décisif pour l'avenir de la danse. Combien de

Éloge de la pointe

fois des confrères m'ont écrit de tous les bouts du monde pour se renseigner sur le moment précis quand, pour la première fois, le poids du corps reposa sur l'orteil tendu! Qu'importe la date (qui se situe quelque part immédiatement après 1820), si l'interprétation de ce procédé est juste. Cependant, on le traite volontiers — que ce soit avec admiration ou avec dédain — comme un artifice niais qui consiste à narguer l'équilibre comme s'y entend la funambule cheminant sur la corde raide. Jamais la danse classique ne s'embarrasse du vain souci de résoudre quelque difficulté gratuite. Tout en elle s'accomplit en raison de l'harmonie linéaire et du rythme cinématique.

La position sur la pointe devait être conquise puisqu'elle complète la verticale de l'aplomb, la « structure » essentielle de la « figure » dansante. Le souci d'assurer l'équilibre se surajoute à cette vue abstraite. Toujours, en matière de danse classique, la technique se met au service de l'esthétique, esthétique qui exalte l'individu jusqu'à l'empyrée des formes simples, symboles de la pensée, idéogrammes (« hiéroglyphes », écrivait Mallarmé), signaux de l'au-delà.

Mais, s'il en est ainsi, me rétorquera-t-on, si les positions et pas de danse réalisent une espèce de beauté mathématique et immanente, à quoi bon la personnalité d'une Taglioni ? Toute grande position régulièrement tracée par une élève, et où la verticale se trouve traversée sous un angle droit, devrait suffire à nous émerveiller. Il n'en est rien. L'enseignement scolaire, l'alphabet des pas et des attitudes, ne fait que préciser les conditions préliminaires indispensables à l'éclosion de la beauté saltatoire. Il n'y a aucun contenu de beauté dans un triangle. C'est une convention géométrique qui nous aide à ordonner notre vision du monde. Mais le fait d'être inscrite dans un triangle contribue hautement à la beauté d'une composition comme celle de la *Vierge aux rochers,* de Léonard de Vinci, ou sa *Sainte-Anne.* C'est dans la vie plastique qui afflue vers cette limite idéale, qui vibre, contenue par la forme, qu'apparaît le génie du peintre. Quoi de plus savoureusement ou farouchement spontané qu'une route de village peinte par Vlaminck ? Et pourtant cette fougue prime-sautière, ce débordement de matière obéissant à une coupe, sont canalisés par l'intersection des diagonales qui départagent cette « tranche de vie » picturale en quatre triangles nettement délimités.

Le triangle et la madone

La Argentina (Photo Robertson, Berlin)

Mais on n'est pas un Vlaminck uniquement pour avoir divisé un parallélogramme !

Il en est de même de la danse d'école. C'est là une armature, un système de tracés régulateurs qui encadrent l'impulsion saltatoire. C'est aussi une méthode gymnastique d'assouplissement, l'accommodement raisonné des muscles et des réflexes qui permet au danseur de suivre les tracés en question. Sans doute le plus grand nombre de ces mouvements gymnastiques font aussi partie du langage de la danse théâtrale. Mais une succession pure et simple de ces mouvements forme aussi peu une danse que les mots du dictionnaire un discours. Et même un enchaînement plausible de ces pas ne donne pas d'emblée une « variation », — comme il ne suffit pas de mettre la syntaxe pour écrire un poème. La manière d'assembler les mouvements fait le génie du maître de ballet ; la manière de les exécuter celui de la danseuse. Quand la dite danseuse n'apporte sur le plateau que le rudiment et la sueur de la classe, la danse d'école se réduit à une vaine énumération de formes. L'élève n'est sauvée du désastre que par la beauté intrinsèque et impersonnelle des pas et la conception du chorégraphe qui pense pour elle. C'est le triangle sans la Madone. Pour que nous soyons touchés, il faut que tout l'être intime de l'artiste participe à l'acte saltatoire, que toute sa volonté domine toute son émotion. Implacable, certaine du but, l'école pétrit la matière humaine et modèle Galatée. Puis, l'inspiration anime la statue. Or, un marbre qui frémirait de passion ou d'angoisse est mieux fait pour nous émouvoir qu'un volcan en éruption continue. L'essor de la danseuse, dont les évolutions ne dévient que d'un cheveu de l'inhumaine perfection du tracé géométrique, est d'une beauté plus saisissante que tout le désordre pathétique du thyase. Le frémissement de l'âme à travers la perfection de la forme, voilà par quoi nous conquiert Spessivtzeva.

ARGENTINA

ET LE GÉNIE DE LA DANSE ESPAGNOLE

Argentina (Photos Manuel fr. et à droite Robertson)

I

Nous ne disposons plus, pour nous faire une image de ce que fut, dans sa splendeur abolie, la danse espagnole, que de quelques fragments épars et confus. Elle est, aujourd'hui, reléguée dans les recoins les plus désolés des sierras, ravalée jusqu'aux bas-fonds des cités andalouses, retombée à l'état sauvage. Certes, la danse gitane, délassement ou gagne-pain des tribus errantes, reste emphatique et pittoresque sous les haillons. Les « bailes » de Flamenco, farouches, ramassés, aux déhanchements provocants, à la batterie enragée des talons, et où s'étale sans pudeur « la candeur de l'antique animal », ont sur nous l'ascendant des grandes choses de la nature. Leur rythme est un phénomène physiologique : il nous étreint à la gorge et fouette nos nerfs. Transportée à nouveau dans le terroir vierge, la Rose de l'Infante est redevenue l'églantine sauvage.

Sans doute, la province d'Aragon nous envoie encore des sauteurs, parfois prodigieux, de sa «jota» paysanne. Et nous laissons de côté, n'est-ce pas, les tréteaux madrilènes ou parisiens où l'on voit s'étaler la présomption vaine de ces splendides modèles, habillés par Zuloaga, et où des étoiles improvisées nous défient de la croupe et des reins : l'oripeau et l'impudence.

Regard en arrière

Mais il nous reste maint souvenir écrit, parlé ou peint, d'une danse espagnole très différente et qui s'enorgueillit de nombreux quartiers de noblesse éprouvée. C'est la « danse parlée» qu'admire aux noces de Gamache, le Chevalier à la Triste Figure. Morphy et Gevaert ont déchiffré, puis transcrit les tabulatures pour luth, recueillies jadis par don Luis Milan, courtisan de Charles-Quint, dans son livre du Maestro. Nous y trouvons, à côté des pavanes et des gaillardes, ces danses du terroir dont nous n'avons plus la clef : les «villancicos» et les «taner de gaita». Ce sont encore les boléros et les fandangos dansés jadis à l'Escurial par les dames de la Cour, la mantille de dentelle épinglée à la perruque poudrée — comme furent dansés, à Versailles, menuets et gavottes. Certaines de ces danses furent recueillies et stylisées par le théâtre, perpétuées par l'école. Au moment même où un Carle Van Loo, peintre du roy, brossait pour Louis-le-Bien-Aimé ses « conversations espagnoles », la Cour et la Tille adoptaient, à Madrid, le pas même du menuet en l'enguirlandant d'ornements contournés à l'espagnole et en remplaçant les génuflexions des révérences par les cambrures hautaines, le poing sur la hanche, du fandango national.

Menuet afandangado

Cet amalgame des deux styles s'intitulait « Menuet afandango ». Ou bien on dansait les fameuses « Folies espagnoles » sur une musique purement italienne de Corelli. C'est ainsi, également, que les festivals Barrientos nous ont montré le style d'un Scarlatti dominant la production musicale de l'Espagne de Goya. Tributaire de la France et de l'Italie, l'Espagne a depuis royalement payé sa dette.

Dès 1830, l'époque de la grande fièvre romantique, la danse espagnole fait irruption en Europe. Déjà l'Espagne blasonnée et farouchement pittoresque avait apparu dans les contes d'Alfred de Musset et les récits fantastiques de Nodier à qui Chateaubriand avait montré la route. Marie Taglioni, après avoir été la Sylphide des rochers d'Ecosse et la nixe du bleu Danube, voudra être, un jour, la Gitane. La « brume veloutée du

clair de lune allemand », chère à Heine, devient blafarde et tragique en se penchant sur la sierra abrupte. A l'appel du cor d'Hernani répond, de par delà les Pyrénées, un grand bruit de castagnettes qui ne se taira plus pendant un siècle. Avec le *Diable boiteux*, Corally aura définitivement

Argentina (Photo Willinger, Vienne)

incorporé au ballet de l'Opéra la danse espagnole. *Paquita* suivra, transposition d'une nouvelle de Cervantès, et le boléro de *Coppélia* restera le modèle de la danse espagnole réduite à une expression classique. Carlo Blasis, le grand législateur de la danse classique, l'oracle de l'école, nous donne, dès 1830, la première nomenclature raisonnée des danses et des pas espagnols en les consacrant ainsi au nom de la tradition italienne. Marius Petipa, l'animateur, pendant un demi-siècle, du « Ballet Russe »

Influence ibérique

n'oubliera jamais ses jours et ses nuits d'Espagne, les « fandangos » dansés par lui, à la foire de San-Lucar, avec d'accortes villageoises, les coups de pistolets essuyés sous les balcons des belles. Il montera *Don Quichotte* et ne manquera d'introduire dans le divertissement d'aucun ballet un Zapateado ou un Panaderos. Plus tard, Fokine tirera de la *Jota Aragonese*, poème symphonique, où le Russe Glinka épancha sa nostalgie de l'Espagne entrevue, un acte mouvementé. Et hier encore, Diaghilev, après avoir présenté, dans le Quadro Flamenco, un groupe de danseurs populaires andalous, tenta, dans le *Tricorne*, l'adaptation au théâtre moderne du folklore chorégraphique d'Espagne.

Tel se présente l'apport ajouté par les danses espagnoles au domaine commun, telle l'amplitude de son rayonnement. Et je fais ici abstraction de l'influence musicale, je ne cite ni *Carmen*, issue de l'esprit de la danse, ni Chabrier, ni Rimsky-Korsakoff, ni Debussy, ni Ravel. Cependant, et malgré cette expansion universelle, le « génie du lieu » restait fécond. A côté de la danse populaire et celle des salons, totalement subjuguée d'ailleurs par la mode parisienne, un art de la danse théâtrale tenait la scène. De cet art théâtral des vestiges persistent ; quelques noms quasi légendaires l'évoquent. Celui de la Petra Camara, à qui Théophile Gauthier dédia l'un de ses plus rutilants « émaux » et dont le baron Chassériau crayonna la silhouette. Celui encore de Lola de Valence, « bijou rose et noir », dont le « charme inattendu » vivra éternellement grâce à un quatrain de Beaudelaire. Puis il y a le *Ballet espagnol*, toile fameuse d'Edouard Manet, où l'on voit le senor Camprubi en veste cerise, bas blancs et culotte à galon, forcer le cou-de-pied et manier les castagnettes. Et voilà Dolorès Serral qui la première vint — le peigne à galerie fiché dans son noir chignon, la basquine blanche lamée et pailletée d'argent lui battant les flancs — étonner Paris et enseigner la cachucha à Fanny Elssler.

Le ballet espagnol

Et ce furent Pépita de Oliva, les Fabianos qui firent connaître le Jaléo de Xérès, cette Lola Montes qui faillit renverser un trône. Qu'étaient-elles, ces femmes splendides ? Des gitanilles de l'Albaicin, dressées, comme aujourd'hui, sous la tente pour séduire l'étranger ? Certes, non. C'étaient des « Ballerines » du Théâtre Royal. Elles ressortissaient à une corporation fameuse. L'Opéra de Madrid avait assimilé l'expérience chorégraphique

des autres pays latins, le dogme de Paris et de Milan ; il l'avait modifié à l'espagnole, selon les traditions du faste castillan, les rythmes andalous, les irréductibles filiations mauresques. Cependant le ballet madrilène n'est plus. Encore le « bon Théo » avait éprouvé, devant la merveilleuse Camara

Argentina (Photo Garduno, Mexico)

et son suprême boléro, cette angoisse de la résurrection momentanée d'un art défunt. Il l'assimila dans son poème par une double métaphore au spectre dolent de cette Inès de la Sierra dont Charles Nodier conta jadis la lamentable légende et aussi à toute « l'Espagne du temps passé ».

J'ai vu ce fantôme au Gymnase,
Où Paris entier l'admira,
Lorsque, dans son linceul de gaze,
Parut la Petra Camara.

Impassible et passionnée,
Fermant ses yeux morts de langueur,
Et comme Inès l'assassinée
Dansant, un poignard dans le cœur.

Quelle était cette fièvre maligne dont mourut la danse théâtrale

Argentina (Photo Baruch, Berlin)

espagnole ? Elle succomba, croyons-nous, pour avoir voulu renier sa base populaire et ancestrale et pour s'être confinée dans la virtuosité italienne. C'est une lame milanaise qui a assassiné Inès. Mais l'ancien esprit de l'Opéra de Madrid, sinon sa méthode, survit en une artiste isolée et peut-être unique, étoile d'un firmament éteint : Argentina.

J'ai donc conçu cet exposé un peu comme la monographie de cette danseuse ; elle sera l'intermédiaire entre nous et l'esprit mystérieux de la danse espagnole.

Rose Rolanda
(Photo Man Ray)

II

La danse espagnole n'a jamais été étudiée dans ses aspects chorégraphiques. Les sources manquent absolument. Romanciers et poètes s'appliquent surtout à peindre les sensations suggérées par ces danses et non leur contexture, d'ailleurs obscure. Les monuments figurés, assez rares, dessins de Gustave Doré ou eaux-fortes de Lunois, caractérisent plutôt les méthodes de ces dessinateurs que celles de leurs sujets. J'aurais pu, sans doute, déverser sur vous à pleins seaux la couleur locale des nuits sévillanes et pointiller ce panorama de beaux vocables castillans, rouges comme les œillets géants de Cordoue. Mais le chorégraphe se méfie, d'instinct, du pittoresque qui colore mais qui fige, et recherche, avant tout, le mouvement, la sensation motrice, l'inspiration du muscle. Quel est donc le caractère dynamique et plastique de la danse espagnole, la source dont jaillissent ses formes ?

Levant et Occident

Or, les splendeurs et les misères, la grandeur et la décadence de la danse espagnole sont déterminées par le duel ininterrompu entre le Levant et l'Occident, les ardeurs du sang mauresque et les austérités de la volonté castillane, l'instinct spontané et sensuel et la règle d'une civilisation sévère. L'Andalouse est restée, quant à la danse, l'éternel champ de bataille. Le Cid Campeador n'a jamais remis son épée au fourreau et Almançor n'a jamais succombé. N'est-ce pas là ce secret de Tolède que Maurice Barrès rechercha dans son livre sur le Greco : cette pénétration réciproque des deux races, cette dualité du Sémite et de l'Arien, ce sang des vaincus qui fait battre fiévreusement les veines du vainqueur ?

Mais parlons chorégraphie et commençons par récapituler ce que nous avions établi quant à la différence entre les deux modes principaux d'expression saltatoire. « Le mouvement de la danse orientale est concentrique ; les genoux sont volontiers assemblés et infléchis, les bras, en s'incurvant, enveloppent le torse, tout est ramassé, tout converge. Le mouvement de la danse occidentale et les pas d'école sont la plus parfaite expression — et, par définition excentrique, les bras et les jambes se développent en dégageant le torse, en faisant saillir le thorax. Tout l'être ainsi, corps et âme, se dilate, s'ouvre, « déplace de l'air », se place en dehors, tandis

que celui de la danseuse occidentale se renferme sur le mystère de la chair ». La danseuse européenne, ballerine ou paysanne, circule, saute, glisse et court. La danseuse arabe ou la bayadère danse sur place. Elle vire sur elle-même, comme une statue qui tournerait sur son socle, se ramasse et se détend ; elle est une forme plastique changeante mais cohérente, ses reins se creusent, le ventre rentre et se bombe, les muscles fluides travaillent sous l'épiderme lisse des bras dont les courbes sinueuses se gonflent et ondoient en un rythme intérieur.

La droite et la courbe

Si nous décomposons les pas essentiels et les attitudes caractéristiques de la danse espagnole ou, en procédant par élimination, de la danse andalouse et les juxtaposons avec les temps et positions d'école, nous constaterons la même antinomie : le schéma de n'importe quelle attitude ou équilibre classique peut être figuré par des lignes droites coupant la verticale de l'aplomb sous des angles différents. Les courbes décoratives jouent autour de cette armature rectiligne. Les bras s'étendent, parallèles aux jambes, ou leur font opposition, pour employer le terme consacré par Noverre. Ainsi la formule d'une arabesque est-elle angulaire et analytique : agencement de droites. La danse andalouse s'exprime par la courbe, à l'instar des tailleurs de pierre de l'Alhambra ou des peintres d'Ajanta. Voyez la pirouette à la seconde du danseur classique ; sa jambe inscrit une périphérie autour d'un centre; elle rayonne. Voyez le détourné d'Argentina, elle dessine une spirale continue : cet S majuscule qui est l'image et l'emblème de la beauté orientale et que la miniature persane figure aussi amoureusement que la gravure sur bois du Nippon. Dans la préparation ou dans l'attitude, un bras, chez la ballerine française, monte, s'arrondit en encadrant la tête tandis que l'autre bras se déploie à la hauteur de l'épaule. Chez l'Andalouse, le deuxième bras viendra naturellement croiser devant : abréviation du fameux S. Chez la danseuse classique le corps se présente de face ou oblique au gré des épaulements, la tête affecte de trois quarts, une droite sévère se trace entre les omoplates jusqu'au creux des reins, rapports de volumes fixes et qui n'admettent rien d'accidentel. Chez l'Espagnole, toutes les parties du corps suivent et varient le tracé des courbes ; les sourcils qui s'arquent, les paupières qui masquent le regard en coulisse, la prunelle qui roule, chavire ou se fixe sont autant de fonctions du mouvement d'ensemble, aussi bien que

Parallèles

le poignet flexible ou le cou-de-pied qui se bombe. Et je ne parle ici que du rôle formel de ces éléments et non de leur valeur expressive et figurative. La même antithèse domine les habitudes vestimentaires des deux genres. Au bal comme au théâtre, l'Occidentale recherche une coupe qui donne toute la liberté au jeu des bras et des jambes. La ballerine adopte le corsage échancré, décolleté en triangle dans le dos, découvrant les épaules et les bras. Le tutu de tulle, qui est pour ainsi dire un jupon en abstraction, ne gêne en rien l'ouverture des jambes. L'almée découvre le ventre mais voile volontiers le buste, les épaules et la face. La danseuse espagnole s'enveloppe, se drape ; sur l'échancrure du corsage elle jette volontiers un fichu à franges, elle accumule le mystère autour de son corps. Or, la demi-nudité de l'étoile classique est fonctionnelle, elle sert le mécanisme de la danse; de là son insexuelle chasteté. Les réticences de l'Orientale, les plis du « manton » espagnol rassemblés sur les reins tendus par la rondeur de l'épaule ou le coude, renferment autant de suggestions érotiques. Je ne saurais, d'ailleurs, faire qu'une rapide allusion au symbolisme raffiné du costume chez la danseuse espagnole que tradition et instinct font choisir pour telle danse le peigne, tel châle, préférer telle fleur, rose ou œillet, prendre ou jeter la mantille, nouer le fichu ou le laisser flotter. Souvent elle ne saura vous en dire la raison, mais elle ne se trompera jamais.

Le costume

Or, les maîtres de ballet madrilènes tentèrent la synthèse ou plutôt le syncrétisme mécanique de ces deux modes d'expression saltatoire : celui de l'Occident et celui de l'Orient. Ils greffèrent les cambrures et les déhanchements espagnols sur les « bonnes » positions d'école. Cette tentative finit par avorter après une période d'éclat éphémère ; la décadence fut rapide, car la courbe andalouse se brisa sous la férule. Une opportune initiative nous révéla, toutefois, ce genre désuet, mais encore doué d'un singulier prestige. Pendant huit jours, le music-hall de l'Olympia nous offrit la plus surprenante évocation d'un passé vivant que nous avions présumé aboli. L'intelligente ferveur de deux artistes de marque fit revivre sur le tréteau les fastes du ballet espagnol d'antan. M. Mirallès, qui fut le danseur de la belle Otéro, vétéran chevronné du « baile » qui garde une remarquable verdeur, présenta avec son élève M^lle^ Fernanda Ferrer, ci-devant, et, sous un autre nom, première danseuse à l'Opéra de

Folklore et école

Paris, quelques « pages retrouvées » d'une singulière saveur dont la valeur documentaire égale l'élégante « maestria ». Cette rétrospective inopinée élargit notre horizon en nous révélant des aspects inconnus d'un art national, issu de l'inspiration populaire, mais ayant évolué vers la régularité et la complexité.

Reconstitutions

Pastora Imperio (Photo Waléry)

De ce qui put être « l'esprit » de cette danse, le génie si personnel d'Argentina nous donne le pressentiment. Il y a dans son style une ampleur insolite, une beauté linéaire quasi abstraite qui ressortit à la tradition ancestrale. Ferrer et Mirallès exhument les formes mêmes du ballet espagnol qui superpose à la percussion des talons et aux coups de reins, langage de la saltation primitive, les prestiges de l'élévation et le brillant de la batterie.

L'analogie est évidente entre les « pasos » de la danse espagnole « de théâtre » et les pas d'école de chez nous. Mais ce ne sont pas toujours des emprunts. La « cuarta » est le résultat d'une évolution pareille à celle qui suscita l'entrechat-quatre ; et c'est le « paso de Vasco » qui aura préfiguré notre « pas de basque ».

Quoi qu'il en soit, les pas de deux que nos artistes exécutent avec une discrète virtuosité, « panaderos », « jota » et « bolero », traduisent les rythmes

indigènes et les formules « régulatrices » de la danse espagnole, spirale, ellipse, S majuscule, avec une profusion et une recherche infinie dans les moyens. Chaque « copla » ou strophe de danse apporte d'ingénieuses variantes et une progression savante de l'effet. Quelle rare science du mouvement, quelle imagination ardente et choisie du muscle! Ce n'est pas pour rien que, dès 1807, José-Jacinto Rodriguez Calderon consacra un minutieux traité aux arcanes de la « Bolerologia ». Que citer d'abord ? Le petit « adagietto » qui s'intercale entre deux entrées allégrement sautées de la « jota »? Le principe de contraste ou d'opposition entre danseuse et danseur fait éclore des groupes d'une grande énergie plastique. Et cette dionysiaque et magnifique finale où l'on voit M^lle^ Ferrer faire le tour de la scène par petits brisés très enlevés, tandis qu'au centre M. Mirallès tourne sur lui-même par de puissantes pirouettes en fouettant, cumule les attraits divers de la rotation, l'ivresse du tourbillon. La noble élégance et la juvénile prestesse que M. Mirallès — qui danse depuis quarante ans — met dans ses tours renversés, dans ses fières cambrures et le jeu expressif des bras, nous font comprendre pourquoi M. José Otero, le théoricien magistral du « baile », salue son ami comme le « maestro de los maestros ». Les deux bailarins gardent jusque dans leur costume un pieux respect de la coutume antique. Ainsi M^lle^ Ferrer habille sa basquine de satin cramoisi du traditionnel « madroñero », réseau de soie noire moucheté de petits pompons que la robe à trois volants de la Flamenca a entièrement évincé ; la « capa de gala » pourpre et or, qu'elle portait pliée sur le bras dans son solo mimé, est une véritable pièce de musée. Je ne sais si l'effort isolé de deux artistes convaincus suffira pour faire prévaloir ce genre, où l'instinct primitif se revêt de noblesse et prend une forme raisonnée et châtiée. Ils nous révèlent les vestiges d'un art qui mérite, parmi les manifestations du génie méditerranéen, une place d'honneur. C'est un idiome savoureux et racé de ce langage universel qu'est la danse classique française.

Ferrer et Mirralès

III

Nous assistons, depuis quelques années, à un renouveau de cette danse espagnole dont j'avais essayé, dans les pages qui précèdent, de

définir le principe et l'esprit. Cette renaissance inespérée d'un art dont la puissance créatrice semblait épuisée est due avant tout au singulier génie d'une danseuse, la Argentina, qui, à elle seule, a résumé et régénéré un genre si longtemps ravalé et falsifié par les gitanes de music-hall

Laura Sant'Elmo
(Photo H. Manuel)

fabriquées en série à Séville. Son indescriptible succès a déclanché toute une offensive de la danse espagnole — le plus ancien et le plus noble des exotismes européens. Quel est donc le miracle accompli par cette danseuse de boléros et d'allegrias ? Celui d'avoir bravé la barbarie moderne et fait prévaloir le sens de la qualité. Son ascension vers la gloire a été lente et difficile, car son art délicat et intense, se jouant en des nuances ténues, était un constant défi à l'époque. Dans un genre limité à des formules peu nombreuses, supporté, mais aussi entravé par la tradition populaire, Argentina atteint à une plénitude et à une variété incroyable. L'intel-

Renaissance

L'instinct et le style

ligence, chez elle, transfigure cette écriture de lignes courbes, ellipses et spirales : entrelacs d'or qui sont à la base de tout « baile» ibérique de l'Orient. Une fois de plus, elle a reconquis l'Andalousie sur les Arabes. C'est en ce signe qu'elle a vaincu. On a voulu, d'abord, contester l'authenticité de cet art fait de science et d'inspiration. C'est que, comme tout artiste véritablement créateur, elle transposait les données du folklore espagnol, ces danses du terroir qui sont « un balbutiement de l'instinct primitif», et elle les asservissait à un style. De cette danse, elle a reconnu la double nature qui nous enchante, car elle satisfait, à la fois, l'esprit et les sens. Ce frénétique jaillissement, cette ardeur animale qui transporte le danseur populaire trépignant et se tordant sur la place de Ronda, elle les asservit à une forme, les inscrit en des mouvements d'une pure et hautaine élégance, les plie à la perfection. Grâce à elle, la danse espagnole de théâtre traverse une nouvelle étape et s'élève à un niveau encore jamais atteint de « sublimation ».

Données biographiques

Mais qui est celle à qui l'art contemporain doit une aussi merveilleuse surprise ? Bien que née à Buenos-Ayres, ce qui lui a valu son glorieux surnom, Antonia Argentina est une Espagnole de pure race, issue d'une mère andalouse et d'un père castillan. On reconnaît, d'ailleurs, aisément dans la personnalité de la grande artiste la double influence du terroir de Cordoue et de la vieille Castille. Elle commença ses études de danse classique à l'âge de quatre ans avec son père, « primero bailarin » de Sa Majesté Catholique à l'Opéra de Madrid. A onze ans elle était engagée comme première danseuse au Théâtre Royal. Les méthodes chorégraphiques en cours sur cette scène étaient celles de l'école italienne ; la jeune fille dut, dès le début, lutter pour imposer sa conception personnelle qui consistait en une fusion de la virtuosité de la danse d'exécution avec les grâces spontanées des « bailaores » de flamenca. Elle parut pour la première fois en France au Jardin de Paris, créa des ballets au Moulin-Rouge et à l'Olympia. Sa réputation se répandant dans le monde entier, elle visita l'Angleterre et la Russie, de 1915 à 1920 elle fit des tournées en Amérique du Sud et au Mexique. A New-York elle dansa avec l'orchestre de la Little Symphony ces *Yeux Verts* que Granados composa pour elle et qui furent la dernière page écrite par le regretté musicien. C'est un lent « paseo », promenade solennelle et pensive. Deux con-

Vicente Escudero
(Photo Man Ray)

férences sur la danse espagnole faites par l'auteur de ce livre à la Comédie des Champs-Elysées, à Paris, avec des démonstrations par M^me^ Argentina, l'aidèrent, peut-être, à trouver la formule qui consacra sa réputation. En abandonnant le music-hall, elle donna, à travers l'Europe entière, des concerts de danse qui connurent une vogue exceptionnelle. Tels sont les faits succinctement résumés. Il nous reste à pénétrer le secret de la fascination que son art exerce.

Portrait d'Argentina

Mince, sinueuse, moulée par le long fourreau à trois volants d'où déborde — en un bouillonnement de tulle noir éclaboussé de paillettes — la traîne, la danseuse apparaît ici un serpent héraldique qui danse dressé sur sa queue. Elle porte très droite la petite tête au nez busqué, au front têtu et étroit, au profil modelé avec une acuité incisive, au regard singulièrement lumineux. Argentina danse ce fandango qui est l'éternelle pantomime amoureuse, puis la « corrida » qui est le simulacre d'une course de taureaux. Et bien qu'elle respecte et réalise la donnée figurative de ces danses, celle-ci est entièrement transfigurée par le style. Sans doute, c'est là une représentation de la vie, une évocation saisissante des rites de la tauromachie faits d'ardeur magnanime et d'élégante férocité. Mais tel geste meurtrier du matador, une fois astreint au rythme incorporé à un ensemble de formes mouvantes, se transforme en signe, en symbole plastique, bref en pas de danse. Le drame vécu des arènes sanglantes devient un jeu divin. Il en est de même pour le tango. L'emprise passionnelle d'une telle danse est naturellement augmentée par l'absence du partenaire. Cet isolement de la danseuse seule, l'étreinte impossible, ajoute je ne sais quelle mélancolie au désir. Un couple serait moins pathétique. Or, cet isolement est un premier pas vers l'abstraction.

Volupté et spiritualité

Argentina confère une exquise noblesse à ces ondulations pâmées, à ces appels de la hanche et de la croupe. Elle affranchit la volupté de ses attaches charnelles. Elle en distille la sensualité, l'épure sans l'édulcorer. Sa svelte personne même semble — à l'instar d'une danseuse classique ou d'un appareil de précision — réduite à l'essentiel ; tout en elle est fonction chorégraphique. On dirait qu'elle a de la femme — volumes, ressorts et lignes — surtout ce qu'il faut pour danser à ravir. C'est ainsi qu'elle ne nous donne pas la sensation entière, prise dans sa matérialité brutale ou trouble, mais la fleur de cette sensation, son parfum spirituel.

Argentina ne s'attache pas crispée, ramassée sur elle-même, à un point du plateau. Elle circule librement, largement, le dégage avec ampleur, souvent très haut. Elle a beaucoup de l'envergure d'une « classique » ; elle en a aussi l'école modifiée selon les formules espagnoles. Son sens rythmique est merveilleux. Ses castagnettes recèlent une telle variété de timbres qu'elles semblent presque une voix et une telle intensité d'expression — impatience, défi, triomphe — qu'elles ne sont plus une voix, mais une parole.

Ce qui est la substance même de cet art, c'est la pénétration mutuelle, la conduite parallèle, inouïe de précision — de la ligne musicale et celle que dessine le corps incité par la mélodie. Le même geste intérieur semble avoir produit cette musique et cette danse. Tel mouvement où elle ouvre et développe lentement les bras et se cambre, tandis que les crotales de bois exécutent un « crescendo » subtilement nuancé, est décomposé, gradué, « filé » (comme on dit d'une note chez le chanteur) de façon à porter notre émotion à son comble. Et à entendre la « batterie » rageuse ou doucement parlée des talons répondre aux variations symphoniques », on dirait, comme Paul Valéry de la danseuse Athikté dans son dialogue, que « son oreille est merveilleusement liée à la cheville » !

" L'Amour Sorcier "

Aucune œuvre n'a permis aux qualités de la Argentina de se manifester avec plus de vigueur que certaines scènes de l'*Amor brujo,* ballet de M. Manuel de Falla. L'interprétation de ce rôle à l'Opéra-Comique de Paris, un triomphe qui a été le couronnement de sa carrière. On connaît le scénario dont s'est inspiré pour son ouvrage le maître de Grenade qui fait surgir de la terre natale tous les démons de la danse.

Candelas, qui aime d'amour Marco, est hantée par le spectre de son amant défunt. Tel est l'argument de ce ballet, non pas « pantomime » comme le veut le programme, mais « magique », car les pas et les gestes qui le composent ne sont ni des figures de danse uniquement décoratives, ni le balbutiement spontané de la passion : ce sont des sortilèges, charmes qui refoulent les larves du néant. Cet admirable thème de l'âme en peine qui s'arrache à l'étreinte du chaos est interprété par M^me^ Argentina, protagoniste de ce ballet, dont elle a aussi réglé la chorégraphie. Bien inspirés, les directeurs de l'Opéra-Comique ont compris à quel point la

manière d'être de l'illustre danseuse est conforme et parallèle à la vocation du grand musicien qui, dans la matière brute du folklore espagnol, pétrit un art lyrique national.

La scène de la frayeur qui prélude à la lutte du sentiment contre l'occulte instinct ressortit, sans doute, à la mime. L'épouvante accable et courbe jusqu'à la terre le corps ankylosé. Comment danserait-elle qui n'ose se mettre debout ni tourner la tête ? Le traînant rampement sur le genou inerte et les paumes, de l'âtre rougeoyant à la couchette, l'écrasement de cet être qui se coule à plat tel un ver de terre coupé en deux sont d'un pathétique poignant. Mais bientôt Candelas se recueillit pour conjurer le maléfice. Elle réunit ses compagnes, et, autour du brasero, elle mène la *Danse rituelle du feu*. Incantation irrésistible, car seul un Stravinsky a pu accéder à une tension du rythme aussi extrême, à une telle insistance dans le phrasé. Un strident « vibrato » des cordes prépare ce martèlement impérieux, hallucinant, que la magicienne scande avec ses talons en se déplaçant latéralement et en marquant la mesure de ce claquement du pouce et du médius, qui, instrument naturel, préfigure crotales et castagnettes. Ou bien, elle s'avance à pas croisés vers la flamme qu'elle attise, penchée, par l'envol de ses jupes servant de soufflet et que fait onduler le balancement de ses hanches. Puis elle se cambre, brusquement, en rejetant les bras. Mais soudain, autour de ce piston du rythme qui durement nous pilonne le tympan, une phrase mélodique s'enroule en légère spirale, et délié, détendu, le corps fluet d'Argentina s'incurve en une gracieuse volute. Un stepper nègre succombe à la tyrannie du rythme ; tout en lui est réflexe. L'Espagnole domine et manie ce fluide qui la pénètre jusqu'à la souffrance. Elle porte en elle l'enivrant poison, mais aussi l'antidote, le vertige et l'équilibre, la folie et la sagesse, la Ménade et la Muse.

Charmes et sortilèges

IV

Antonia Argentina est ainsi une haute personnalité représentative d'une race et d'un genre. C'est autour de cette grande figure qu'il convient de grouper les portraits des danseuses espagnoles qui, en ces dernières années, sont venues, tour à tour, nous émouvoir, nous intriguer ou nous

décevoir, mais dont chacune compléta l'idée que nous nous faisons de la danse de chez eux par son originalité ou son attrait physique, les nuances de son exécution et les qualités personnelles de son style. A ce «quadro», réuni ainsi dans ce chapitre, cet accent individuel dans la manière

Laura de Sant'Elmo (Photos Walery)

de danser prêtera ce caractère de diversité dans l'unité qui est le propre de l'art vivant.

Argentinita

Argentinita porte un nom de guerre qui est un diminutif — référence et hommage à la grande danseuse de son pays. Elle dit et elle danse. Serait-elle chanteuse ou danseuse ? Je ne sais, car sur elle ces qualifications

professionnelles n'ont que peu de prise. Elle s'impose d'emblée, par sa seule présence. Ce n'est pas ce qu'elle pourrait faire qui est le chef-d'œuvre exquis et rare, c'est elle. Elle use de son numéro comme d'un prétexte plausible et élégant pour se produire, ce qu'elle fait avec une extrême sobriété. Sa beauté, faite de linéaments très purs et de colorations unies, nous trouble profondément par sa sérénité même. Mais elle apaise et raille doucement ce sursaut sensuel par un peu d'ironie qui plisse la commissure de ses lèvres pleines.

Elle danse sur des mélodies andalouses et aussi une «jota» d'Aragon. Pourtant elle ne semble pas faite pour danser ; voyez l'attache basse de la gorge un peu lourde, les larges flancs, les jambes assez brèves sous la jupe très longue. Et cette jambe, nous ne la voyons que jusqu'à la cheville, car elle ne « dégage » que peu, même dans le rond de jambe soutenu, ce mouvement de poser le pied sur un gradin qui est le geste-type du « baile». Aussi danse-t-elle moins qu'elle ne fait comme quelqu'un qui danserait. Elle réalise moins qu'elle ne suggère, d'une manière juste et frappante. Elle indique et fait saillir l'essentiel, le schéma stylistique. Elle n'a rien du lucide, mais véhément délire de la danseuse née. Mais elle a observé et assimilé avec un captivant esprit de finesse. Elle transpose l'impétueuse et pittoresque sauterie des rustres aragonais avec une extrême délicatesse; ses petites cabrioles font voleter les pieds cambrés comme des colombes blanches. Les bras, pleins, ronds, lui sont d'une grande ressource ; ils paraissent modelés par un Maillol plus nerveux. C'est ainsi que, malgré la rigidité du torse, sculptural sans souplesse, elle produit l'illusion de véritablement danser.

Ce sens d'observation volontiers ironique, et aussi ce qui pourrait lui manquer de spontanéité, la poussent vers l'imitation ou, plutôt, vers la parodie. Car l'ironie est le double signe d'une supériorité et d'une faiblesse. Certes, les parodies d'une Maria Valente dénotent une ferveur saltatoire mal dissimulée sous le masque de la dérision. Celles de Argentinita ressortissent à l'intelligence raillant la sensibilité : telle sa « critique dansée » de la fameuse Império. Parodies

Argentinita possède un rare entendement du costume, de sa coupe, de sa manière et de son ornementation ; ce pantalon en batiste blanche du « gaucho » retombant sur le cuir fauve de la botte éperonnée est

d'un joli humour ; et le « manton » vert à grandes fleurs de la «jota» aurait fait tressaillir Raoul Dufy lui-même. Mais que l'on se souvienne de ce que toute cette tentative d'analyse a de factice ; dès que je pose le stylo, l'image d'Argentinita se recompose subitement, émerveillement des sens, surprise de l'esprit...

Laura di Sant'Elmo

Le guitariste glabre et morose ayant préludé brièvement, la gitane vient se camper devant la lourde draperie de soie rouge brochée. Une rose énorme couronne les bandeaux bruns et lisses qui descendent sur les oreilles. Les lèvres charnues et renflées s'écartent pour sourire et deux fossettes enfantines creusent la belle face placide au teint hâlé et chaud. Le cou sort de l'échancrure du corsage, rond et plein comme un fût de colonne ; les franges du petit fichu framboise caressent la pâleur d'un dos admirable. La Santelmo porte cette fois-ci une longue robe à traîne garnie de nombreux falbalas et dont le fond sombre est semé de gros pois blancs. Etroite, la robe moule la croupe rebondie, se fronce sur la taille ronde, dessine la hanche. Les bras nus élevés en couronne, elle vire majestueusement sur elle-même en faisant jouer les poignets qui s'incurvent, fluides, et les doigts qui se rassemblent en figures sinueuses et complexes ou marquent, en claquant, le rythme. Le mouvement converge en une savante et multiforme spirale suivie et amplifiée par la traîne. Mais cette armature linéaire contient et comprime une foule de formes, un trop-plein de matière précieuse et vivante. Les proportions quelque peu tassées de ce corps, la « ronde bosse » presque trapue, auraient fait l'enchantement d'un sculpteur.

Mais voici que Laura di Sant'Elmo se tourne de profil et lentement avance. La rondeur du genou infléchi tend la soie souple, le buste se bombe, les hanches se creusent et roulent. Elle vogue et tangue, tel un galion du Roi Catholique, toutes voiles dehors, gonflées par la brise, et la traîne touffue écume comme un sillage. Puis, immobile, tendue, elle frappe dans ses paumes creuses élevées au niveau de l'oreille, écoute, se recueillit et repart. Ainsi la rapsodie sévillane se déroule, les airs populaires et les thèmes plastiques alternent, divers et contrastés, symboles palpables ou rites traditionnels, morgue castillane et langueur orientale mêlées. La danseuse s'élève sur la demi-pointe en ramassant sa traîne, ou bien elle scande de ses hauts talons rouges les saccades d'un presto.

Elle n'a pas, il est vrai, dans ces roulements de talons le perlé subtil de la Argentina qui nuance une « Allegria » comme Wanda Landowska égrène un passage vif de Mozart. Si cette Argentina dont la sensualité même est d'essence spirituelle et la virtuosité s'illumine d'une noble intelligence

Vicente Escudero (Photos Man Ray, au milieu Photo Wide World)

est bien Dulcinée, la dame imaginée par le Chevalier de la Manche, la Sant'Elmo, reste Aldonce de Toboso, la belle villageoise, naïve et robuste, splendide créature de chair et de sang. Dans le tango argentin, il semble que son jeune corps va faire éclater les mailles de soie qui entravent son élan. Et si elle porte les lourds costumes du temps jadis et les étranges coiffes mayorquaises avec une aisance parfaite, elle semble travestie dans sa robe de soirée. Cette puissance contenue fait d'ailleurs l'un des attraits de sa danse.

A cette danse, on a voulu attribuer un sens mystique. Rien de plus faux si l'on considère la candeur passionnée, l'innocente volupté de ses « bailes ». Mais il y a effectivement une ferveur, une absorption quasi religieuse dans cette danse où tout son corps massif et gracieux travaille intensément tandis qu'à son beau front mat la sueur perle..

Amarantina

Ce n'est pas le sublime langage, éloquent et subtil, des grandes Espagnoles que « parle » Mlle Amarantina, au beau nom coloré ; c'est un patois plaisant et pittoresque. Son débit est volubile et véhément, mais son vocabulaire de mouvements est pauvre. Rien de cette mélodie corporelle où les poses découlent l'une de l'autre par modulations plastiques en s'enveloppant de courbes altières et de spirales contournées avec art. Amarantina brusque les transitions, ce qui communique à sa danse l'apparence d'une extrême et farouche animation. Ces violents portements du corps ne manquent jamais leur effet et escamotent les difficultés. Et ce qu'il pourrait y avoir de vulgaire dans ces saccades, déhanchements brutaux ou retraits de croupe, est compensé par la flamme des larges yeux sous les bandeaux noirs et lisses et toute l'originalité physique de la jeune danseuse. Elle est agréable à voir quand elle se cabre, se cambre, se rengorge, appuie son menton sur le cou bombé et fait ricaner ses castagnettes ou tintannabuler ses crotales d'argent, minuscules comme un dé à coudre et dont le timbre cristallin a le don d'évoquer le bruit des gouttelettes dans les vasques sculptées et toute la volupté des patios mauresques. Et il suffit des quelques allusions à la danse espagnole telle qu'elle fut contenue dans ce numéro courant de music-hall moderne pour nous faire rêver et trouver quelque douceur dans l'amertume même d'une nouvelle et quasi inévitable déception.

La "jota" aragonaise

Or, rien tant ne vaut pour ranimer un programme languissant que les danses rustiques d'Espagne métamorphosées en attraction. Ce genre si analogue par sa verve populaire à celui des troupes de sauteurs et tourneurs ukrainiens trouve dans les sauteries du Trio Gomez son expression la plus heureuse, l'application de ce triple courant d'énergie vitale galvanise sans effort un spectacle assoupi.

Trio Gomez

La jota de ces bons paysans aragonais, travestis en vedettes de music-hall, ne tient au théâtre que par un petit côté de cabotinage candide et tout en surface. Elle est d'inspiration essentiellement populaire, à la fois traditionnelle et spontanée. Les Gomez dansent pour assouvir une soif que connurent leurs ancêtres, pour déverser une plénitude de vie exubérante. Ces danseurs ne se soucient point, au fond, de la rampe ; ils sont tantôt musiciens, batteurs de mesure, tantôt public ; ils n'ont rien à voir avec les gens entassés dans la salle. L'homme et la femme

Maria Dalbaïcin. Au milieu et à droite, Amarantina (Ph. Sobol, Paris)

s'affrontent, se toisent, se déplacent face à face, les yeux dans les yeux, et ils n'ont d'yeux que l'un pour l'autre, par le regard ils sont rivés l'un à l'autre et, en même temps, maintenus à distance.

Réciproquement stimulés ils s'exaltent, ils renchérissent, ils se grandissent, ils font la roue. Les crotales de bois poli rythment ce délire qui peu à peu se précipite vers un « presto » haletant. Tout l'être est tendu et on a l'impression, à voir un de ces hommes repousser le plateau de son talon triomphant et rageur, d'une balle gonflée d'air à éclater qui rebondit sur un pavé.

Ce piétinement de la « jota », espèce de trot caracolant sur place, où l'homme projette et tend violemment la jambe ayant marqué le pas, a quelque chose d'étourdissant. Les bras écartés — à l'instar de ceux d'un banderillero approchant le taureau, avec ses deux flèches enrubannées — assurent l'équilibre. La tête haute, fièrement portée, le torse droit et immobile, singulièrement allongé par le large fourreau de la ceinture violette, les genoux ployés, l'Aragonais se laisse griser par le bourdonnement obsédant et bientôt quasi assourdissant de trois paires de castagnettes brutalement entrechoquées.

Ils sont deux à se relayer face à la belle, placide sous son châle croisé ; les poignets élégants, le pied cambré, le sourire enfantin, tout la pare de cette noblesse farouche de la race. Ceci crée l'illusion, qui corse le spectacle, d'une rivalité. L'un plus fluet, très léger, recherche l'élasticité désinvolte du bondissement, le coup de talon prodigieux qui enlève le corps et le porte à l'autre bout de l'estrade. L'autre, plus trapu, plus tassé, épanoui comme un coq qui claironne, accentue et presse la batterie des talons, exécute avec une hâblerie de bonne humeur des rotations rapides sur un genou ployé. Ses pirouettes me font songer aux exploits de virtuosité en usage dans les « danses accroupies » de la Russie.

L'inspiration populaire

Sans doute, cette danse et toutes ses naïves fioritures se laissent-elles décomposer en un certain nombre de temps et de variantes ; le vocabulaire des « bailes » populaires est plutôt restreint. Certes la « jota » possède des lois empiriques, promulguées par l'expérience ancestrale, un rythme — ou plutôt une succession régulière de rythmes contrastés — qui inspirèrent à Glinka le plus beau de ses poèmes symphoniques. Mais le spectateur ne songe plus à analyser la sensation qui le déborde. Il participe avec

avidité à cette vie sanguine, quintessenciée, centuplée, à cette joie saine jusque dans l'excès, à cette dilatation de tout l'être « en état de danse ». Il n'y a plus de spectateurs dans la salle ; tous sont des « danseurs virtuels ». Cela chambarde les lois du théâtre. Mais c'est aussi une jouissance exquise et forte.

Nombreux sont les groupes qui, à l'instar des Gomez, cherchent à adopter à l'optique du music-hall la joyeuse exubérance de la « jota ». Les Moncayos me paraissent un exemple typique quant à la composition de leur entrée. Les deux tambourinaires commencent par une parade. Tour à tour, ils font résonner le tambourin de leur paume, du genou et du talon. Ensuite, ils plongent, en se relayant, face à la danseuse, dans le joyeux délire de la «jota». Tantôt ils piétinent furieusement le sol de leurs plantes chaussées de feutre, rebondissent comme des balles et font virer leurs genoux en des ronds de jambes fantasques, tandis que s'égosillent les castagnettes. Tantôt, ils parcourent le plateau par des pas de bourrée plus glissés que courus. Ce divertissement franchement populaire n'échappe pas à une certaine vulgarité. Mais il y a là une exubérance et une bonhomie qui réconfortent et amusent.

Autres sauteurs

Dans les « jota » et « sévillanes » villageoises, le rôle de la femme, de plus en plus effacé, se réduit peu à peu à l'emploi de « vis-à-vis » pour le virtuose auteur. Les danses de flamenco ou de composition que nous applaudissons sur les estrades du monde entier exaltent surtout la grâce cambrée et sinueuse de la femme d' « oltra los montes »....

Le spectacle donné chez Pleyel par M. Vicente Escudero nous fait connaître la danse andalouse sous son aspect masculin, en ce qu'elle a, non plus de voluptueux, mais de fier et de viril. L'affiche nous promettait bien « toutes les danses de l'Espagne ». Comme la carte chorégraphique de la péninsule est particulièrement bigarrée, chaque province et chaque cité ayant, là-bas, sa coutume locale et son ancestrale tradition, ce titre pouvait nous faire redouter quelque fastidieuse énumération de variantes ou foire d'échantillons saltatoires. Bien au contraire, la suite présentée par M. Escudero frappe par l'unité du style et son originalité presque sévère. Il prend bien pour point de départ le pittoresque de la danse gitane, la pantomime de l'invitation à l'amour, l'allégresse rustique des sauteries aragonaises. Mais plus il va, et plus sa manière se dépouille

Vicente Escudero et la danse masculine

de tout appoint accessoire et tend vers la danse pure. Plus de scénario, ni d'indication de sujet. L'anecdote s'évanouit, l'accompagnement se tait, et aussi le jacassement des castagnettes volubiles. Seul, dressé face au public, sur le plateau nu, le dos droit, le torse cambré, une main

Lolita Osorio (Photo Apers)

repliée sur la pointe de la veste, l'autre appuyée sur la hanche en saillie, les jambes flottant dans le pantalon d'alpaga, le danseur (vêtu strictement de noir et chaussé de blanc) marque, immobilisé jusqu'aux genoux, de son pied qui fait résonner les planches, une succession de rythmes admirablement articulés. L'apparente monotonie de ce travail recèle une étonnante variété dans le mouvement. Selon qu'il frappe le sol de la pointe, de la plante ou du talon de sa chaussure, cette batterie, sèchement détachée ou sourdement roulante, dégage les timbres les plus différents. Les thèmes rythmiques, coupés par de brusques arrêts et de longues « tenues », les jambes croisées, en des poses décoratives, s'enchaînent à l'infini, tandis

Batterie

que l'allure s'accélère, s'exaspère, puis se ralentit. Souvent les séquences égrenées par chaque pied s'entrelacent, comme les voix dans une fugue. Or, ce n'est pas tant la vue que sollicite une si prodigieuse polymorphie, que l'ouïe. Escudero ne reproduit pas des rythmes. Il les produit. Il est

Lolita Osorio (Photo Apers)

lui-même le « corps sonore », un instrument de percussion animé d'une vie intense. Son piétinement musical mériterait d'être enregistré par le phonographe, comme l'est, pour nos délices, le jeu merveilleux des castagnettes d'Argentina.

D'autres danses de M. Escudero s'adressent plus directement à notre sens plastique. Dans l'entrée du meunier, tirée du *Tricorne*, les attitudes sont dessinées avec une netteté anguleuse. Le costume est audacieux, mais sobre. Le choix des figures de danse est limité, chez lui, aux moyens des danseurs populaires. Les divers « pasos » du ballet espagnol tel que l'illustrèrent les José Otero et les Paco Mirallès, les temps de virtuosité

Maîtrise d'Escudero

tournés ou sautés, en restent exclus. Mais il use avec beaucoup d'effet du saut de chat, brusque caracole qui déplace le corps latéralement. Dans ses meilleures danses, M. Escudero fait cavalier seul. Mais il convient de citer M^lle^ Carmita Garcia qui vint l'« assister » dans la « jota » de Granados. Son parcours est singulièrement ailé, elle glisse à ravir avec une grâce discrète, mais captivante. Aux côtés de son farouche danseur au style âpre et volontaire, aussi grave que fantasque, elle fait valoir les droits imprescriptibles du charme féminin et l'argument d'un sourire épanoui. Le public, un peu fatigué par une trop longue attente après chaque numéro du programme, a mieux suivi M. Escudero dans ses interprétations fougueuses et colorées des danses du terroir que lorsqu'il fit œuvre personnelle.

Sans doute, certaines de ses recherches nous semblent factices, tel emploi des castagnettes en fer ou en aluminium. Mais sa volonté de se départir de tout clinquant pour accéder à une forme presque austère à force de concentration, à un art difficile du fait même de sa simplicité, a droit au respect et finira par entraîner la sympathie. Cet étourdissant « gambilleur » n'est pas un phénomène, une curiosité ethnologique, mais un maître conscient de son but. C'est avec une ferveur très lucide qu'il s'attache à donner un sens plus pur à des procédés hérités de père en fils. L'œuvre qu'il accomplit se trouve ainsi être le pendant et le complément de celui qui fait la gloire de la Argentina.

LE CYCLE EXOTIQUE

LA DANSE ET L'EXOTISME. — STEPS NÈGRES. — ORIENTALES.

Joséphine Baker
(Photo Waléry)

Aline Renska (Photo Waléry)

Qu'il soit esthéticien ou moraliste, aucun observateur sagace qui entreprendrait la critique de notre temps ne saurait omettre de signaler la vogue des danses nègres au théâtre comme à la ville. Epiloguer sur l'ère du charleston, ce n'est que ressasser un lieu commun. Mais dès qu'on s'applique à considérer ce phénomène familier avec le recul et le détachement nécessaires, on reste frappé de stupeur devant la singularité de cette frénésie et l'étendue de ses ravages. Les principes de la danse théâtrale s'en trouvent modifiés au même point que les mœurs de la bonne compagnie, c'est-à-dire du tout au tout. Or, il convient à l'annaliste de ne s'étonner de rien ; en matière de frivolité, caprices de la mode qui révèlent

Ère du charleston

souvent la détresse d'une civilisation, il n'a qu'à se guider sur les précédents. L'histoire se répète.

Le fait est que, toujours, en ce qui concerne la danse, les époques de désagrégation et de fermentation, périodes de crise intellectuelle et de désarroi sentimental, déterminent un retour à l'état de nature, sous la double forme d'un appel au terroir et de quelque invasion exotique : c'est la loi de tous les « romantismes ».

Culture et barbarie

La danse théâtrale cultivée, telle que, depuis la Renaissance, n'a pas cessé de se développer et répond aux conditions mêmes de toute œuvre civilisatrice ; elle est ordre, sélection, continuité. Mais, inévitablement, elle tend, de plus en plus, vers le concept abstrait, et se plaît en des formules plastiques et musicales harmonieusement construites et enchaînées ; bref, elles s'intellectualise au détriment de l'impulsion spontanée des puissances élémentaires de l'instinct. Ce qui fut l'expression des sens en délire devient un hiéroglyphe ; ce qui fut joyeux tumulte devient discipline raisonnée. Le danger d'un pareil processus d'abstraction consiste en ce que la danse, ainsi régularisée, incline à se figer. Elle risque de devenir, par suite de l'excès même de sa sublimation spirituelle, un exercice purement mécanique. L'exaltation propice du muscle tombe. La forme élaborée et parfaite devient un cliché que l'esprit évacue. Ainsi la danse classique, sommet du langage corporel, système admirable de symboles, dégénère en ballet académique, car ses protagonistes, vivant sur l'acquis de leurs prédécesseurs, sont incapables, sauf pour de rares exceptions, de pénétrer le sens plus pur de ce grimoire qu'ils récitent. Seule l'armature de la « danse noble » reste intacte ; si le foyer n'est pas entièrement éteint, du moins la flamme vacille.

C'est alors que l'instinct refoulé par l'artifice et les gênes exquises du style prend une facile revanche. La danse rétrograde d'emblée vers ses obscures origines, rebrousse son évolution, cherche son salut dans le déchaînement primitif, retrouve ses racines ethniques.

Danse rustique et ballet de cour

C'est que les menuets mêmes et les rigaudons des ballets de cour et de l'opéra de Lully, ces archétypes raffinés du mouvement conventionnel, ne furent pas autre chose que la stylisation à outrance des branles populaires provençaux ou poitevins. Ce sont, à leur genèse, des idiomes régionaux de la saltation. La sauterie du rustre, conformée par une

patiente assimilation à la manière d'être d'une élite et à un style chorégraphique inspiré par la cérémonieuse pantomime de l'étiquette, produisit ce passepied de M. de Lomaria, chez lequel M^me^ de Sévigné prisait, par-dessus tout, sa façon d'ôter et de remettre son chapeau. Ce talon

Perry (Photo Waléry)

rouge remplace, tout en se tortillant à l'allure la plus preste, l'enjouement du manant par le suprême geste de la politesse, celui de se découvrir. Et le débit précipité de cette danse qui ressortirait au folklore breton devient dans une entrée courue par M^lle^ Camargo une merveille de grâce déliée ; la transposition est accomplie! Ainsi la culture cohérente et impérieuse du XVII^e^ siècle finissant incorporait les gambades de l'allégresse rustique à un ensemble de formes d'expression mesurées et décentes. De même, ces hautes époques assimilaient aisément et sans péril les apports exotiques, dont l'étrangeté était goûtée comme un condiment savamment dosé. Que l'on songe aux turqueries introduites par le Florentin dans les comédies-ballets de Molière ; ces mascarades

Turqueries de Molière

burlesques étaient de franches parodies dont un Orient imaginaire faisait les frais.

Le sourcilleux Rameau ne dédaignait guère l'attrait exotique. Ne composa-t-il pas le fameux air des Sauvages qu'il intercala plus tard dans *Les Indes galantes*, pour les Caraïbes véritables exhibés à la Foire ? Ou rappellerons-nous les lourds et farouches accents de cet autre air qu'imagina le chevalier Gluck pour faire danser les frustes guerriers de la Tauride ? Cependant, la danse française tient tête aux intrusions équivoques. Les honnêtes gens se lassent bientôt de la manière dite « grotesque » du gentil Fossan, sauteur italien ; la cour ne ratifie guère l'engouement de la ville pour le grimacier Slins'byk, pitre anglais, qui vint à l'Opéra danser une gigue étourdissante dans un acte turc. Lany osa un pas de Lapon dans l'opéra *Ermelinde* dont on taxa de bassesse le comique pourtant contagieux ; enfin, Gardel aîné sut faire agréer par une exécution simple et discrète les sauts accroupis de la danse cosaque.

Infiltrations exotiques

D'autre part, nous retrouvons dans les danses de tradition française, formes fixes et pour ainsi dire canoniques du ballet d'opéra, comme aussi dans la suite de danses pour le clavier, telle que l'entendait Jean-Sébastien Bach, des réminiscences de leurs lointaines origines exotiques. Dès le XVI[e] siècle, Thoineau-Arbeau, auteur de l'*Orchésographie*, caractérisait certaines figures des Canaries, danses au nom révélateur dont Lully devait renouveler avec bonheur le mouvement en 6/8, comme « gaillardes, mais néanmoins étranges, bizarres et ressentant fort le sauvage ». Mieux encore : considérons les avatars de la sarabande, devenue comme une variante plus grave du menuet, et tout son prodigieux passé de royale grandeur, de sainteté et de légende. Venue de l'Orient avec l'envahisseur, c'est du palais mauresque du gracieux Boabdil qu'elle passa dans la cathédrale de Tolède où, abjurant Mahomet, elle participa à la liturgie mozarabe ; ainsi grandie par la solennité du culte, elle se sécularise une fois de plus dans le ballet de cour français.

Et cette sicilienne de l'*Armide* de Gluck, l'un des prestiges compassés des jardins enchantés ! Que subsiste-t-il de méridional dans cette majestueuse ordonnance Louis XVI, qui n'a rien à voir avec l'alerte batterie de la tarentelle ? Le titre suggestif ! Et peut-être encore, à travers le rythme impair, un certain souffle de volupté alanguie. Mais déjà, en associant

certains indices qui nous font infailliblement remonter jusqu'aux «morisques» de la Sicile sarrasine auxquelles se délectait le moyen âge entier, nous nous trouvons voguer, subitement, à bord d'une galère barbaresque vers les Echelles du Levant. Toutefois, cette filiation orientale reste latente,

Danseuses javanaises exécutant la figure Ngenjengt awing.

intégrée comme elle l'est par les conventions théâtrales et les convenances courtoises d'une civilisation homogène et viable qui résorbe les apports exotiques sans s'en trouver dénaturée.

Influences slaves et espagnoles

C'est à des sources germaniques et slaves, déjà découvertes par Noverre, le grand chorégraphe du XVIII[e] siècle, que s'abreuvera le préromantisme. On sait comment du « Laendler » allemand, lourd trémoussement de paysans en liesse, surgissent l'envolée circulaire et l'amoureux balancement de la valse. Beethoven compose pour une danseuse italienne des variations sur une danse russe. Les rythmes polonais sourdent du sol sarmate. Mais, timide prélude, cet exotisme reste circonscrit par des limites assez étroites ; c'est un régal exceptionnel, un hors-d'œuvre.

C'est la grande fièvre romantique qui en déchaînera les ardeurs, et c'est la folie espagnole qui fera irruption la première. On voit bien,

sur les estampes de Bonnart, M^lle de Maupin manier les castagnettes, instrument familier à la troupe de Lully ; et *L'Art de la danse*, poème que le danseur Despréaux, mari complaisant de la Guimard, calqua, vers pour vers, sur *L'Art poétique* de son illustre homonyme, mentionne à bon escient « le bruyant fandango ». Mais ces curiosités esthétiques restent en marge de la danse française. Bientôt il n'en sera plus ainsi.

Nous avons décrit, dans un chapitre précédent, la pénétration de l'opéra français par le charme ibérique. De nos jours, ce parfum impérissable ne s'est pas encore évaporé. Or, l'Espagne était à mi-chemin de l'Orient fidèle à ses formules saltatoires les plus essentielles qui font fléchir le corps, replié sur lui-même, et l'incurvent en une sinueuse spirale. N'est-ce pas l'Espagne qui inspira à Victor Hugo ses *Orientales* ? Le ballet romantique évoque avec délices le Levant des poèmes de lord Byron et l'Inde des ballades de Gœthe. L'Opéra donne, dès 1828, *Le Dieu et la bayadère*, dont Scribe arrange le canevas ; bientôt Amany, bayadère authentique, dansera à Paris ce pas rituel de la Colombe qui transportera le bon Théo et dont il se souviendra dans sa *Péri*. Bref, cachucha, valse ou cracovienne, les éléments ethnographiques, originaux ou transposés, affluent de toutes parts ; la couleur locale submerge le plateau de l'Opéra.

Couleur locale

Exposer d'une façon détaillée la tant curieuse histoire de l'exotisme chorégraphique, c'est à quoi nous ne saurions prétendre dans cette étude, tableau de la danse d'aujourd'hui, où la place est mesurée aux recherches rétrospectives. Mais les quelques indications sommaires qu'on vient de lire suffiront, il nous semble, à révéler chez les hommes de 1830 un état d'esprit assez voisin du nôtre, à cela près que, de nos jours, cet exotisme ne vient plus compléter, par un savoureux contraste, la suprême floraison de la danse cultivée et traditionnelle.Car, grâce à une coïncidence salutaire, c'est vers 1830 que la danse d'école atteint le sommet de la beauté abstraite et aussi de son évolution gymnastique. Elle culmine en un symbolisme quasi transcendant, en un plain-chant de grandes lignes idéales, droites et courbes d'une pureté à la fois séraphique et mathématique. En fait de danse, le romantisme fut surtout un classicisme exalté, la rêverie d'un géomètre. Sous l'oripeau bariolé, le ballet romantique restait, comme la Gitanille de Cervantès, une princesse déguisée.

Quand, dès 1908, avec l'avènement des « Ballets Russes », une nouvelle

vague d'exotisme déferla sur Paris, le ballet de l'Opéra n'était plus qu'une épave désemparée. Par un malentendu fatal, l'élite depuis un demi-siècle le boudait. L'Orient fastueux et ardent de *Shéhérazade* exerçait son envoûtement sensuel ; les farouches extases de la steppe succédaient dans les

Danseuses javanaises exécutant la figure Njenjteng lembéhan.

Danses du Prince Igor à l'orgie persane, tandis que la truculence du hopak russe, l'énorme fracas de bottes de *Pétrouchka* dispensaient un émoi plus fruste. C'est sous leurs masques d'énergumènes scythes ou de nègres luxurieux que les insignes virtuoses russes emportèrent la victoire que l'on sait.

Cependant que cela se passait au théâtre, deux tendances se disputaient dans les salles de bal la succession du folklore germano-slave, valse, mazurka ou polka, et mettaient fin à la timide réaction du « rococo », rajeuni par les « pas de quatre » et les « mignons », dont les grâces surannées connurent une courte vogue. Les deux Amériques entraient en compétition. La maxixe, le tango dit argentin, militaient pour l'Amérique latine ; ils ravalaient la filiation ibérique, la reprenaient à un niveau plus bas. Le cake-walk inaugurait l'offensive afro-américaine. L'après-guerre décida du triomphe du genre qui répondait le mieux à une déchéance

Rivalité des deux Amériques

consentie avec délices. Le rag-time l'emporta sur la guitare et le « staccato » furibond des talons sur le « legato » langoureux des pas glissés, la trépidation rythmique sur le chant continu de l'air de danse. Mais nous n'avons pas à refaire l'historique de cette victoire de l'art négroïde. Vous en avez

Ariman Banu (Photo Walé-ry, Paris)

été le témoin et le complice, « hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère ! »

Déclin de l'Occident

Le théâtre chorégraphique ne resta pas à l'écart d'un mouvement aussi étendu. Rapidement et nécessairement, le « step » distança, en raison de son intensité même, l'orientalisme, malgré tout transposé, des Russes, sans parler des paresseuses sauteries des lymphatiques Suédois. Sur une pareille pente, c'est toujours l'extrême le plus bas qui l'emporte, et le type inférieur. Fatalement, les Barbares modernes se mirent à l'école des vrais sauvages. Les méthodes duncaniennes, qui, en annonçant le renouveau de la danse, provoquèrent la levée en masse des jeunes filles déchaussées

et sensibles, ne furent pas tant une revision des valeurs qu'un prodrome du « déclin de l'Occident », un phénomène de dissolution, le « Rousseauisme » ramenant la saltation à l'état de nature et combiné avec l'afféterie des « préraphaélites » anglo-saxons ; c'était la danse mise à la

Ramah-Jé (Photos Sobol, Paris)

portée de toutes les intelligences et de toutes les jambes. Ce fut une tentative de vulgarisation sans pareille ; le ballet faillit succomber à cet attentat. Mais la danse dite plastique ou rythmique plie à son tour devant le « tamtam » nègre. Le primaire n'est-il pas inférieur au cannibale, lui qui ne possède que juste assez de culture pour que ses instincts soient atrophiés et ses réactions débilitées ?

Types de l'exotisme

Il nous appartient donc d'étudier les différentes manifestations, au théâtre et sur le tréteau, de cet exotisme chorégraphique, soit des genres et éléments du spectacle de danse qui, étrangers aux formes traditionnelles de notre civilisation, viennent du dehors, que ce soit des plus lointains

confins du monde ou des bas-fonds de nos cités géantes. Tout ce qui est hétérogène, ce qui est excentrique, dans le sens propre du mot, à l'égard de notre culture ancestrale, amalgame d'apports gréco-latins et germaniques, tout ce qui en interrompt la continuité, tout ce qui éveille en nous

Miss Kawakami, danseuse japonaise (Wide World photo)

le frisson de l'étrange, la nostalgie des pays lointains, la surprise de ce qui est foncièrement différent de nous, tout ce que spontanément nous opposons à nous-même avec curiosité, volupté ou inquiétude, se laisse désigner par ce vocable : *exotisme.* Il ne s'agit pas uniquement de différences de race, mais parfois aussi de différences de classe. L'urbanisme moderne possède son maquis et ses forêts vierges. Il y a un exotisme européen qui comprend tout ce qui n'est pas conforme à la manière d'être des nations que le progrès matériel a coulé dans le même moule ; il est alimenté par la survie de certains atavismes ethnologiques, par ce qui subsiste d'originalité pittoresque chez des tribus restées à l'écart

Exotisme européen

de l'évolution. D'autre part, les masses profondes, fermées à l'esthétique des élites, imposent leur appétit de beauté et de jouissances plus immédiates et plus frustes. Pour l'Américain moyen, cette folie du charleston qui gagna « l'Europe aux anciens parapets » n'était pas seulement le reniement de la primauté de sa race, la volupté du déshonneur, mais aussi un décalage social, voire une déchéance. Pour le Yankee, le noir n'est pas seulement l'homme d'une autre couleur, mais avant tout, le paria. Le fils du négrier obéit à l'incantation des « blues » nègres. « Oh, ho, ma banjo dog! » C'est toute la pyramide d'une civilisation qui se trouve renversée. Et c'est ainsi qu'au retour d'un long voyage dans les « terres australes inconnues », où rien ne l'étonna particulièrement, l'Européen trouve à portée de sa main les êtres les plus surprenants, indiciblement lointains. Car il y a un exotisme parisien. Ce terme ne se laisse-t-il pas appliquer au Bubu de Montparnasse de Charles-Louis Philippe aussi bien et mieux qu'au Kim de Rudyard Kipling qui est beaucoup plus près de nous ? Tout cela, pour élucider l'acception très vaste que nous attachons à ce terme d'exotisme. Avant de résumer, au chapitre du music-hall, les tendances anglo-saxonnes, nous nous attacherons à étudier le genre dit afro-américain pour aboutir à ces rites de l'Orient profond, où l'immémorable passé se confond avec l'actualité la plus récente.

Exotisme parisien

Ariman Banu
(Photo Waléry)

Joséphine Baker
(Photos Waléry, Paris)

STEPS NÈGRES

Joséphine Baker et ses partners (Photo Manuel)

Naguère, feu Jean Richepin scandalisait l'Académie Française en revêtant l'habit vert pour faire l'éloge du tango. De nos jours, d'importants ouvrages classent définitivement le « rag-time » nègre comme « matière à critique » ; justiciable de la science musicale, passible de l'examen philosophique, le jazz est désormais incorporé au système des arts ; s'il a naguère défrayé les enquêtes de presse, il fournira sans doute et avant peu, le sujet de thèses de doctorat soutenues en Sorbonne.

Jazz et step

Il est donc grand temps d'ébaucher un aperçu, même sommaire, de ce qu'est « la danse nègre », corrolaire saltatoire du « rag-time », berceau et prototype du jazz, qui en est l'expression amplifiée et différenciée. Or, le problème cumule deux questions d'ordre différent et se présente sur deux plans nettement disjoints. Il appartient à l'esthéticien de définir le principe de la danse indigène et d'en jauger la valeur d'art intrinsèque, cependant que le moraliste, en peine d'une explication de notre temps, serait plutôt sollicité par l'action du virus noir sur le civilisé européen. Ce qui est, chez l'aborigène de la Côte d'Ivoire ou le transplanté des « plantations » de la Nouvelle-Orléans, un phénomène *organique* qui regarde l'ethnologue, est, chez le public de nos dancings, un symptôme de contagion épidémique qui intéresse au plus haut point le pathologue de la société actuelle. Il nous faut donc procéder avec méthode en étudiant d'abord et surtout la danse nègre, telle qu'elle est dansée par les nègres ; si nous

Blanc et noir

avions à examiner la composition particulière d'un «syncopated orchestra», nous le comparerions à notre orchestre symphonique ; c'est de même que, pour nous faire une idée du step, nous le placerons en regard de la danse d'école telle que la pratique l'Occident après maint siècle d'élaboration et de sélection. Le « blanc et noir » de cette opposition fera, il nous semble, saillir les caractères essentiels du genre qui nous occupe.

Le ballet de chez nous est un art non seulement muet, mais totalement imperceptible à l'ouïe. L'accord entre le mouvement du corps et la mesure musicale est constant, mais tacite. Le bon danseur fait « sentir » la mesure en ne la « marquant » pas. La danse est comme la projection visuelle du rythme réalisée par l'accompagnement musical ; vision et audition, gymnastique et acoustique sont entièrement dissociées.

Tout « temps » de danse — et ce terme même l'indique — équivaut à une unité de mesure, mais cette « correspondance » n'est perçue que par l'œil. « Régler » un pas de ballet, c'est établir un rapport fixe et juste entre une succession de sonorités et un enchaînement de tensions et détentes musculaires. Ainsi la danse d'art et la musique expriment le geste rythmique intérieur et initial sur deux modes différents, par analogie.

La danse primitive, phénomène spontané, ignore une telle différenciation et confond ces catégories. Toutes les danses du terroir, du « hopak » russe à la bourrée d'Auvergne, du « reel » écossais jusqu'à la tarantelle ou la jota d'Aragon, et, au premier chef, le step nègre, sont basées sur l'expression immédiate du rythme.

Chacune de ces danses est, tout d'abord, un « staccato » des pieds scandant la mesure, une « batterie » d'autant plus appréciée qu'elle est preste et nettement détachée. Le danseur sauvage ou populaire est essentiellement un *instrument de percussion.* Une « farruca » de M. Vicente Escudero, danseur de flamenco, fait retentir les planches de l'estrade comme un puissant résonateur ; on dirait le roulement des baguettes travaillant la peau d'un tambour. Les timbres de cette fruste musique varient selon que le « bailarin » frappe le sol de la semelle ou du talon ; ce xylophone vivant dispose de toute une gamme. C'est bien lui l'instrument concertant. Castagnettes et guitare — et aussi le claquement des paumes par quoi le « quadro » stimule le solo saccadé du danseur — ne sont que des appoints auxiliaires. Or, de M. Escudero

à M. Higgins, le clown noir, ce n'est que le « contenu » qui varie et la prestance, non le mode d'expression.

Qu'il soit chaussé du brodequin de l'Andalou ou des bottes ferrées

Hudggins (Photo Waléry)

Miss Rowland (Photo Waléry)

du Cosaque, le danseur primitif marque avec une vigueur joviale ou farouche les accents pesants d'un rythme monotone, mais dru.

Légèreté et pesanteur

La danseuse de ballet s'enlève légèrement, ayant plié, et retombe

sans bruit sur un ressort moelleux ; on parle alors de son « ballon ». Le paysan saute pour retomber de toute sa pesanteur en ébranlant le sol. Aussi l'étoile gaine-t-elle son pied du chausson de satin à semelle flexible ; « pourquoi chausser une aile ? » lui demandent les tourneurs de madrigaux. Un Harland Dixon, recordman blanc du charleston, exhibe de formidables « patent leather shoes », dreadnoughts vernis qui ont remplacé les talons rouges de jadis.

Silence mesuré, bruit articulé

Carlotta Zambelli « glisse », Harland Dixon « tape » ; voilà, en termes vulgaires, la différence du pas de ballet au step « afro-américain ». Dans la *Sylphide*, Marie Taglioni enchantait le parterre en courant sur un champ de blé sans en courber les épis ; la recherche même d'une pareille illusion optique définit un style. Le « stepper » pilonne le plateau avec acharnement en produisant un tapage infernal, brutalement articulé, expression non moins sincère d'une manière d'être différente.

Tout ce bruit qu'il mène n'est pas pour rien. Aussi le danseur nègre, archétype du genre, a-t-il eu de tout temps recours à des accessoires qui renforcent la résonance de sa batterie. Dans la « sand-dance », il fait grincer le sable répandu sur les planches ; l'usage des claquettes et des tremplins sonores concourt aux mêmes effets. Le point de départ de toutes ces danses, c'est donc la reproduction intense et bruyante (s'il ne s'agit d'un « pianissimo » perlé) d'une formule rythmique. L'instinct primitif en tire une volupté violente. La monotonie de ce trépignement mesuré, aux coupes symétriques, l'enivre comme un narcotique, et son accélération graduelle l'exalte jusqu'à l'extase. Le « drummer » qui est l'âme de tout véritable jazz-band est virtuellement un danseur.

Claquettes et batterie

Non seulement le maniement d'une « batterie » diverse met tout son corps en mouvement, mais encore il varie et souligne cette agitation par des tours d'adresse, tel celui de projeter et rattraper au vol les baguettes de son tambour. Mais non moins souvent l'impulsion saltatoire, le prurit de la danse qui travaille les « boys » d'un « syncopated », se manifeste en des entrées seul que les virtuoses du banjo ou du saxophone exécutent, devant la rampe, leur instrument en main. Un ensemble comme celui des Jack Hylton's corse le concert par un ballet improvisé.

Le « rag-time » nègre — ce qui veut dire le « tempo » déchiré en lambeaux — vient enrichir cette donnée par une séduction quasi irrésistible :

la syncope et le « rubato », variations de mesure et changement d'allure. C'est dans cette direction qu'évolue le spectacle primitif, en poussant à l'extrême la différenciation raffinée des coupes, uniformes à l'origine. L'automatisme, la ductilité, la fantaisie rythmiques d'un danseur burlesque

Syncopes

Les Charleston Girls de Hotsy-Tatsy (Wide World Photo)

comme le noir Douglas nous sont, disons-le, interdits — c'est là un don inné, atavique, et non l'effet de l'art.

Il faut nous résigner à admettre que cette faculté est tant soit peu atrophiée chez l'être cultivé ; c'est la rançon de la civilisation. La sensibilité rythmique est devenue chez nous une rare et suprême floraison de l'initiation musicale. Chez les mulâtresses et quarteronnes de la *Revue nègre,* ce rythme était un phénomène physiologique, je dirais presque une sécrétion — au même point que leur hystérie sexuelle et leur énorme gaieté. Il est une prime enviable à la sauvagerie. Il n'entame en rien la « candeur de l'antique animal ».

Le tam-tam du cannibale est l'apothéose du rythme brut.

Rythme brut

Le rythme, disons-le bien, n'est pas en lui-même un art ; sa pulsation sert de véhicule à la mélodie, d'armature à l'harmonie, de base aux

métamorphoses plastiques du danseur. Les genres où il s'émancipe et domine sont, dans tous les domaines, des genres inférieurs, rudimentaires. Il est en soi une forme sans contenu, un moteur qui tourne à vide, une fonction, non une substance.

Or, le sauvage déborde de cette énergie motrice.

Ainsi donc, à la base de la danse nègre, on retrouve l'élémentaire et obscur déchaînement de l'instinct rythmique, choc de plantes nues, appels de talons, premier vestige d'un ordre. Le *numerus* canalise l'émotion amorphe ; le battement de la mesure articule le tumulte enthousiaste des sens. Le mouvement du danseur n'est qu'une fonction de cette continuité musicale, le va-et-vient d'un piston sous une pression constante.

Virtuosité

Mais enfin ce mouvement s'émancipe ; il tend à devenir une fin en soi. La virtuosité naît ; et aussi la fantaisie.

Le matelot anglais croise et décroise les pieds ; le cosaque accroupi projette alternativement chaque jambe. Quand il s'enlève, il « cabriole », en faisant dévier ses jambes du centre de gravité, puis retombe en équilibre.

Il y a là une recherche de la difficulté et une émulation dans l'adresse qui, chez les bateleurs, forains ou féticheurs, peut atteindre à une habileté vertigineuse. Dans ce répertoire de temps croisés et sautés, allant du rudimentaire au complexe, on pourrait établir une hiérarchie ; certains d'entre eux recèlent une beauté intrinsèque.

Révélation de Joséphine Baker

Entièrement dénué de noblesse, « préhumain » sinon bestial, le paroxysme nègre peut atteindre à la grandeur : Joséphine Baker en témoigne, qui inaugura à Paris la fureur du charleston, être prodigieux, aux souplesses simiesques, idole lubrique, — avec un côté de gavroche.

Grâce à sa splendeur charnelle et sa fougue prime-sautière, l'exhibition crapuleuse frise, chez elle, le pathétique. Voici ce que nous disions d'elle le lendemain même de son apparition au théâtre des Champs-Elysées : « Avec Miss Joséphine Baker tout semble changer. C'est d'elle, de son trémoussement forcené, de ses dislocations téméraires, de ses mouvements « lancés », qu'émane le rythme. Elle semble *dicter* au « drummer » envoûté, au saxophoniste ardemment tendu vers elle, syllabe pour syllabe, le monologue fantasque de son corps en folie. La musique naît de la danse. Et quelle danse! Les déhanchements de la bateleuse cynique et bon enfant, le rictus qui fait grimacer la large bouche, font place subite-

ment à des visions dont toute bonhommie est absente. Ce bref pas de deux des « sauvages » dans le finale, avec Joe Alex, atteint à une grandeur farouche et une superbe bestialité. Certaines poses de Miss Baker, les reins incurvés, la croupe saillante, les bras entrelacés et élevés en un

Joséphine Baker et Joe Alex (Ph. X.)

simulacre phallique, la mimique de la face, évoquent tous les prestiges de la haute statuaire nègre. Le sens plastique d'une race de sculpteurs et les fureurs de l'Eros africain nous étreignent. Ce n'est plus la dancing-girl cocasse que nous croyons voir : c'est la « Vénus noire » qui hanta Baudelaire. Sa personnalité dépasse le genre.

La mignarde Florence Mills, qui chanta aux « Ambassadeurs » avec la troupe des Black-birds, travestissait ce genre et l'édulcorait ; ce rococo créole n'exhale plus aucun relent de fauve : c'est un intermède de *Paul et Virginie.* Florence Mills

L'excellent métier des clowns et steppers nègres qui se groupaient autour des vedettes féminines les rattache au cycle primitif ; leur extravagance technique cumule toutes les ressources de la virtuosité acrobatique. Jeux d'adresse, gambades retombant d'aplomb sur le trottoir roulant

du rythme, ces entrées amènent avec des pirouettes dignes des sauteurs arabes et des pas accroupis et lancés, gloire du Cosaque, des soubresauts à cloche-pied, — le corps basculant en arrière, et la jambe libre faisant contrepoids, -- des courses sur place, arrêtées par un ouragan imaginaire, des pas d'éclopés avec une jambe qui traîne paralysée, que sais-je ?

Dans toutes ces boutades, l'obsession du rythme est détendue par l'humour. Les numéros d'un Douglas, d'un Huggins, de Mutt and Jeff tirent leurs meilleurs effets d'une feinte maladresse et d'une déformation volontairement burlesque du mouvement.

Jongleries

Un autre appoint est fourni par d'étourdissants jeux de mains ; tantôt ils font tournoyer une canne, tantôt ce passe-temps familier et comme inconscient est remplacé par des jongleries avec une barre de métal étincelante qui tourbillonne à une vitesse folle en lançant des éclairs.

Certes, le chemin est long de la vallée du Niger aux bars de Broadway, de la forêt vierge à la jungle de Chicago, telle que l'a dépeinte un Upton Sinclair. Le sauvage est tant soit peu tombé en canaille. Le caractère cultuel, sacral, s'est évaporé dans ce qui est devenu un divertissement offert à la pègre blanche des capitales. Les grandioses sabbats voués à Priape et à Hécate, orgies du rythme pur, faits d'épouvante panique devant les démons qui habitent la Nuit, les cérémonies symboliques, où le danseur s'affuble des cornes du cerf ou des échasses du flamingo, ne sont plus que les simulacres d'un cabotinage jovial et rémunérateur.

Les « possédés» sont devenus des « professionnels », mais par son singulier et inquiétant génie, une Joséphine Baker rejoint, d'un bond, la sauvageonne et, d'un autre, notre commun ancêtre animal, quand, courant sur les pointes des pieds et les paumes des mains, elle s'enfuit à quatre pattes dans la coulisse, à l'instar d'un gorille. Si d'autres prouesses sont empruntées par elle au répertoire des acrobates, comme ces promenades en grand écart où elle se déplaçait à l'aide des mains à la façon des culs-de-jatte, c'est dans ces velléités de quadrumane, évocant les visions d'*Avant Adam* de feu Jack London, qu'a été la grande surprise que nous apportait l'étonnante mulâtresse aux cheveux vernis et à la voix de hautbois chevrotant.

Il nous faut cependant relever un fait des plus curieux. Par un parallélisme ironique de deux processus contraire, les nègres « progressent »

dans notre sens, tandis que nous « rétrogradons » vers leurs origines. Déjà des « steppers », tels les excentriques Mutt and Jeff, tirent leur suprême effet non plus de la mesure bruyamment battue, mais de la trépidation rythmique amortie et quasi escamotée. Ils changent de pied sans bruit,

Joséphine Baker
(Photos Waléry)

en un silence presque total. Ils se jouent de la pesanteur et subtilisent l'accent.

Le fameux numéro du «drill», exercice militaire (*Revue nègre*), étend ce procédé à tout un ensemble de *colored girls* qui évoluent, forment, rompent et doublent le rang en marquant la mesure par un léger claquement qui n'est qu'une discrète allusion, une insinuation captivante du rythme. Si les folles arabesques, « surgies de la croupe et du bond » de l'inénarrable Joséphine, nous donnaient une alarmante vision de nos plus sombres tréfonds, miss Florence Mills évoluait vers une élégance précieuse et, sous le hâle, sa peau se teintait de veines bleues. Ce n'était plus la

Drill

tigresse, c'était la marquise qui, au lieu de son rouge, aurait mis du noir pour égrener un charleston de cour « ad usum Delphini ». La mort prématurée de Miss Mills plongea dans le deuil non seulement la population bigarrée de Harlem, le « Paradis des nègres », mais aussi tout New-York. Elle avait substitué la nuance à la couleur franche. C'est ainsi que l'influence du public américain tend, de plus en plus, à assimiler l'art des nègres dont l'immémoriale tradition se perd dans les forêts du Niger ou sur les côtes du Sénégal ; le brun doré, le jaune, le blanc olivâtre éliminent de plus en plus le noir d'ébène sur les tréteaux du quartier nègre, et seul quelque réveil, chez les petits-fils de l'oncle Tom, d'un orgueil de race peut parer à l'absorption de l'originalité d'un genre menacé de se fondre à la manière d'être américaine. Autant le Yankee noircit au contact des bateleurs nègres, autant ces derniers blanchissent par le frottement. Et c'est peut-être bien au tout dernier moment que nous avons été mis en présence de cette ultime floraison des saturnales noires.

Assimilation

Florence Mills dans les " Blackbirds " au London Pavillon (Photo by Courtesy of the manager)

Danseurs thibétains (Wide World Photo)

Visite au théâtre hindou

Nous nous revoyons errant à travers l'Exposition des Arts Décoratifs, sur l'Esplanade des Invalides, à Paris. Cela se passe en 1925. Bientôt une stridente et disparate batterie, hargneuse mais suggestive parade, attire les badauds vers la baraque du théâtre hindou. Comment dire cette splendeur et cette misère? Je songe à cet adage du lion prisonnier : le roi du désert dans sa cage, dévoré de nostalgie, pelé, pouilleux, déchu, mais toujours roi. A considérer ces guerriers et ces féticheurs qu'un manager débonnaire et dédaigneux manie comme un docile bétail, on éprouve une gêne indicible, mêlée de pitié amusée et de déférence craintive. Car à travers la tristesse et la trivialité de l'attraction foraine une grandeur parfois transparaît et une lumière luit. Derrière le châle historié qui sert de toile de fond nous devinons toute l'Asie « assise immensément du côté de la nuit ». Ce bonisseur hindou, humble et bavard, ces tourneurs thibétains aux faces placides comme celles des « lochan » de Chine, ne sont-ils pas les émissaires de cet Orient qui, de plus en plus, nous cerne ? Nous nous efforçons à les comprendre, ces derviches déclassés, ces hiérodules en rupture du temple! L'homme d'Occident, inquiet, scrute tout mystère. Mais eux tendent avec une insistance polie, aux barbares que nous sommes, le plat où tombent les gros sous, sans vouloir s'apercevoir de nous. Ils sont pour nous des rébus à résoudre. Nous ne sommes rien pour eux.

J'ai donc vu et revu les guerriers cingalais et les sorciers de l'Himalaya dans leurs danses, répertoire restreint malgré les variantes. On ne saurait, certes, baser une étude descriptive sur cette vision fragmentaire de l'Orient chorégraphique. Mais, « aventuriers passifs », comme dit Pierre Mac Orlan, nous n'en connaissons que ce qui est venu à nous grâce à quels hasards, à travers quelles vicissitudes ? Ce tour du monde qui s'imposait, nous ne l'avons fait qu'en imagination. Quelques impressions aiguës, mais isolées, défraient seules ce chapitre. Nous n'avons entrevu l'Asie qu'exhibée sur les tréteaux européens. Ce voyage immobile suffit-il pour que nous essayions de conclure ? Peut-être, car avoir vu danser un indigène, c'est presque avoir visité son pays.

Voyage immobile

A travers les conventions plastiques et les traditions saltatoires, transparaît le visage occulte, primitif des races. Rien ne vaut la danse, son dionysiaque appel, pour faire remonter à la surface les secrets d'un peuple. La statuaire hindoue ou thibétaine, c'est le mythe figé, le témoignage d'un passé. Le danseur, c'est le mythe réincarné, vécu devant nous. Aussi avons-nous préféré le peu que nos yeux ont vu aux descriptions et déductions des explorateurs.

Foin des archéologues qui, en interprétant des monuments figurés, cherchent à expliquer la vie par la mort! Voilà pourquoi, tout compte tenu des déformations et de la vulgarisation « ad usum » des diables blancs, je considère ces aspects isolés d'un formidable ensemble comme passionnément instructifs. Si instructifs que j'en déduis des conclusions qui se situent sur trois plans différents. Par certains côtés, la danse orientale s'oppose essentiellement et en bloc aux danses de chez nous. Par d'autres, ce bloc se décompose et se différencie selon les caractères ethniques et les couches des grandes cultures religieuses qui se superposent et se compénètrent. D'autres indices encore nous font augurer que le génie de la danse obéit à certaines lois immanentes et primordiales qui se manifestent sous tous les cieux et à tous les temps, en résolvant toute antithèse d'Orient à Occident. La danse obéirait ainsi à une logique absolue.

Trois aspects de la danse orientale

Les ballerines cambodgiennes du roi Sisowath, que nous avions entrevues à l'Opéra, nous ont fait connaître l'extrême perfection de la danse cultivée et cultuelle. Rien au monde n'atteint cette maîtrise sublime et méticuleuse des mimes khmères, fleur d'une culture millénaire. Nous

Ouday Chankar
(Photo Apers)

les retrouverons, d'ailleurs, telles qu'elles nous sont apparues sur le plateau de l'Opéra, au fil de ces « divagations ». Le danseur civilisé s'exprime par un langage plastique raffiné et complet. Seul à l'Exposition, le jeune Hindou merveilleusement assoupli reflète cette face ouvragée et polie de la saltation orientale. Ornemaniste expert, M. Ouday Chankar dessine du torse, du coude ou du poignet les entrelacs sinueux, des courbes déliées comme une calligraphie délicate.

Ouday Chankar, danseur hindou

Grand, mince, aux muscles allongés de lévrier, au corps bronzé, réduit, amenuisé par l'exercice, d'une maigreur ascétique de fakir, il porte avec noblesse la tête enrubannée, menue et émaciée. Il étonne par la flexibilité du tronc qui s'incurve sur les reins ployés ou cambrés ; la taille est d'une minceur féminine, mais ce sont surtout les bras qui parlent chez le danseur hindou, les poignets qui virent, l'épaule qui joue dans ses gonds, les doigts qui miment des figures et des signaux variés.

Il nous donne ainsi un aperçu de cette dactylologie orientale, discipline que connurent aussi les Grecs, cette « science des doigts », dont chaque geste ou torsion correspond, chez l'Hindou, à quelque interprétation conventionnelle et sacrée. L'acte de réunir le pouce et l'index en écartant les autres doigts recourbés n'est plus, chez notre danseur, qu'une formule décorative. Mais il appartient à ce langage muet, subtilement différencié, où se manifeste la méditation de Bouddha ; le repli de chaque phalange cèle une signification lisible pour l'initié et dégage une vertu magique, un fluide de sorcellerie. Cependant le mouvement se répercute et se prolonge dans le membre entier. Chacun a observé cette fluctuation intérieure des muscles sous l'épiderme lisse qui fait du bras et, par amplification, de tout l'être du danseur oriental le simulacre du serpent. Artifice magique, car en imitant le reptile, il le charme. La ballerine européenne a l'oiseau pour symbole ailé, le cygne de Pavlova, le pigeon de Zambelli. Chankar a pour divinité tutélaire le cobra. La ballerine s'élance et feint de planer, l'Hindou s'insinue en ondoyant.

Le symbole du serpent

Tandis que les bras d'une danseuse de Nauch récitent avec d'infinies nuances leur muet poème, elle vire sur elle-même parmi l'envolée circulaire de sa jupe plissée qui s'ouvre en parachute, et scande ce tournoiement en frappant le sol de sa plante nue. Cet appel du pied fait tinter le bracelet des clochettes qui orne sa cheville. On voit comment la musique de danse

émane de la danse en faisant résonner le geste. Cependant, le music-hall européen a tellement assimilé ces souplesses de femme-serpent, que nous n'en ressentons plus la nouveauté.

Il en est autrement des Cingalais. Ce sont essentiellement des primitifs.

Ouday Chankar. (Photos Wide World et Apers)

Certes, ils n'improvisent pas. Leurs évolutions sont formulées selon l'usage. Une photo datant d'une quarantaine d'années me permet de constater la continuité, à Ceylan, de la tradition quant aux gestes et aux prescriptions vestimentaires. Leurs « port de bras », coudes et pouces écartés, ont une portée décorative. Le costume : casque d'orfèvrerie, torse nu rutilant de joyaux, bracelets et brassards d'argent, jupe bleue ceinturée de cuir et de métal, pagne blanc gaufré comme une fustanelle, accentue le pittoresque martial de leur apparence. Mais ils restent surtout des sauvages envoûtés par le rythme. L'uniforme et impérieuse batterie du tambourin oblong commande au mouvement, scande leur geste et gradue leur émotion

Guerriers cingalais

jusqu'à une extase forcenée. Face au spectateur, immobiles, ils se réveillent lentement à la danse, ne jouant que des poignets et des doigts. Bientôt le rythme pair ploie leurs genoux écartés qui tendent l'étoffe de la jupe. Puis chaque pied bat alternativement la mesure tandis que le danseur,

Cingalais (Wide World Photo)

toujours les genoux pliés et ouverts, se déplace latéralement tout autour du tréteau. Enfin sur un « crescendo » du tambour en folie, il saute tout d'une pièce en frappant les planches de ses deux plantes dures...

Immédiatement un souvenir surgit : *Le Sacre du Printemps*, le premier, celui de 1913, la bataille d'Hernani de la musique moderne...

Eh oui! Les bonds spasmodiques de la vierge élue, réglés jadis par Nijinsky, disent la même angoisse et la même volupté. L'obscure hystérie primitive n'est qu'interprétée et exaltée par l'intelligence occidentale. Pour ces baladins de Ceylan, comme pour le Stravinsky du *Sacre*, le rythme est une force élémentaire qui mate, pétrit et sculpte l'homme

devenu résonnateur douloureux, instrument de percussion. Quel stupéfiant égale cette vertu hypnotique du rythme ?

Un seul : l'ivresse de la rotation, le délire du derviche ! « D'où reviens-tu ? » demande le Socrate de M. Paul Valéry à « cette ardente Athikté », Rotation

Cingalais (Wide World Photo)

la danseuse de son dialogue. « Asile, asile, ô mon asile, ô Tourbillon ! » Telle est la réponse d'Athikté. Telle est aussi la formule ou plutôt l'aboutissement des danses de la troupe thibétaine, mi-enchanteurs, mi-bateleurs. Ils arborent des costumes somptueux et sobres, de larges chapeaux bordés de franges ; pour certaines entrées ils prennent le masque. Ils tiennent à la main des bâtons bariolés semblables à des banderilles ; chez eux, rien ne subsiste de la fluidité serpentine de l'Hindou. Leur chef ou choreute, trapu, pesant, la lourde face aux traits aplatis empreinte d'une placidité pensive, me fait songer au lama de *Kim*. Comme chez les autres, la danse des Thibétains se décompose en une marche figurée et un finale accéléré. Ils commencent donc par une paresseuse promenade en sautillant sur Tourneurs thibétains

un pied, le genou de l'autre jambe soulevé. Cependant la musique redouble d'insistance. Les baguettes courbes et dures travaillent les timbales. Ce n'est plus du tout un rythme : aucune succession de temps faibles et forts ; ni articulation, ni mesure. Ce bruit martelé rappelle le cliquetis infernal

Ouday Chankar (Wide World photos)

dont résonne, dans l'*Or du Rhin*, la forge du gnome Mime. C'est alors que la rotation commence. Non celle, sur place, du derviche turc. Les Thibétains font le tour de la piste en tournant sur eux-mêmes. Au premier tour ils touchent terre du pied étendu. Puis ils tournent en sautant, s'enlevant par une secousse des reins, le torse penché vers le centre du cercle. Au vertige de tourner s'ajoute la jubilation de s'enlever. Ils créent et subissent ainsi devant nous, sous les deux espèces de la rotation et de l'élévation, la multiple magie de la danse. « Danse acrobatique » renchérit leur cornac. Soit, mais d'une acrobatie rudimentaire, ignorante du saut périlleux, de la culbute et de la pyramide où excellent, sur toutes les pistes du monde, les étonnants virtuoses arabes. Leur propulsion circulaire, langage d'un instinct profond, viscéral, correspond essentiellement à toute autre chose : c'est aux « manèges » familiers à la danse d'école, celle de la classe et de l'Opéra. De tels manèges de « grands jetés » enlevés en tournant sur les reins sont le triomphe difficile du danseur classique. Cette analogue inopinée prouve-t-elle quelque chose ? Il se pourrait bien.

Manège

Une pareille rencontre entre l'artifice élaboré par l'intelligence occidentale et le rite d'un lointain et mystique Orient nous fait présumer qu'il existe, en fait de danse, une vérité humaine et générale. L'âme émue dicte au muscle incité un langage partout et toujours le même. Il est un certain nombre de formes saltatoires qui, symboliques ou expressives, se répètent et se perpétuent. Leur signification peut se modifier selon les époques ou les races. Leur mécanisme résiste. Et les Thibétains des Arts Décoratifs nous ont aidé à mieux comprendre ces pleureuses égyptiennes qui multiplient, le long des parois d'un tombeau de Sakharra, le mouvement même des « marcheuses » dans le *Chahut* de Seurat!...

Or il nous faut, afin de vérifier ces vues ou conjectures par le contact avec les réalités concrètes, user de chacune des occasions trop rares où l'art de l'Extrême-Orient nous apparaît sous un aspect authentique. La « connaissance de l'Est » est d'autant plus difficile à acquérir que les mœurs nouvelles ont troublé la conscience que les Orientaux ont de leur originalité. Mais à chaque nouvelle rencontre, au gré du hasard trop parcimonieux, le mystère s'illumine et les hypothèses se consolident, pourvu que nous nous appliquions à « raisonner » nos visions apparues au concert ou sur l'estrade profane du music-hall.

Ouday Chankar (Photo P. Apers)

II

Se laissant glisser de la plate-forme où elle trônait assise largement dans la paix de Bouddha, Ghanda Soewasti, danseuse à la cour de

Ghanda Soewasti danseuse javanaise

Solo, se lève en souriant pour évoquer, selon la tradition, la légende des héros et des dieux. Elle ne montre point une de ces faces lunaires, distantes et blêmes, tel un masque de plâtre, comme le sont celles des petites idoles khmères, ballerines du roi Sisowath.

Joviale, robuste, sans délicatesse mais sans lourdeur, elle se meut avec une aisance majestueuse, portée par des jambes rondes et musclées de jeune guerrier montagnard. D'antique souche malaise, le sang d'une autre race, celui d'un soldat français, son aïeul, coule dans ses veines et décolore l'ambre de sa peau. Cet atavisme lui confère une double noblesse. Car le destin du peuple javanais est de toujours succomber dans ses luttes et de toujours survivre aux envahisseurs. Sa mystérieuse histoire se déroule selon une loi d'alternance. La subite et splendide floraison des cités est suivie par une chute aussi rapide, un arrêt abrupt. Et alors, la forêt vierge envahit les ruines. Boro-Budur, Tjan-di-Prambanan, sont autant de tours de Babel, érigées par le génie hindou que les parfums de Java enfièvrent. L'avalanche de l'Islam s'abattra sur l'île, l'usurier chinois pourvoira au luxe des princes, l'aventurier hollandais leur arrachera le pouvoir.

Le Malais subira tout sans renier sa race. Ce débat des cultures n'entamera pas son naturel. Dans ces îles bienheureuses rien ne trouble la joie de vivre, aucun péché originel n'assombrit l'épanouissement harmonieux du corps ignorant à ce point la fausse pudeur qu'à Bali c'est un signe de honteuse déchéance pour une femme que de couvrir son sein. Le prêche protestant et l'école primaire auront-ils raison de cet état paradisiaque ? On frémit en songeant à l'agonie de cette autre île hespéride, la « Noa-Noa » de Gauguin, souillée et contaminée par l'Occident cynique. Cet esprit chevaleresque et cette ferveur sensuelle dont se parent les princes et les amants malais dans les récits de Joseph Conrad se verraient-ils méconnus et humiliés, de même, par la barbarie coloniale ? Mais regardons danser Ghanda Soewasti, émissaire déléguée vers nous par la civilisation indo-javanaise, religieuse et courtoise, mais humaine d'abord. Pour présenter ses danses, elle arbore des costumes dont les détails, chargés de signification, varient selon le thème. Pour figurer une femme, elle porte le long « sarong » qui entrave la marche et exalte ainsi le mouvement de la statue humaine. Une large écharpe s'enroule

Traditions vestimentaires

autour du torse. Une égide triangulaire, corselet de velours, défend la gorge. Les couleurs sont assorties de façon à désigner le clan féodal, détenteur héréditaire de la légende où s'illustrèrent ses ancêtres. Dans les rôles d'hommes, la courte tunique remplace le vêtement enveloppant

Ghanda Soewasti
(Ph. Manuel fr.)

les jambes. Le bras porte le bracelet emblématique. Deux ailes de cuir doré et historié divinisent le prince. Les coiffures sont d'une diversité aussi minutieuse : c'est le casque pointu du guerrier ou le turban de la jeune fille de Sumatra.

Les danses elles-mêmes diffèrent de style et de destination. La danse de Cour officielle, cérémonieuse théorie se déroulant sans accessoire aucun, s'ouvre par le salut du roi. Agenouillée face au monarque dans cette position respectueuse que nous découvrons dès avant l'ancien Empire dans les granits archaïques d'Egypte, Ghanda accomplit le « salam » convenu. Puis, c'est une marche lente sur les plantes légèrement crispées,

Cérémonies de Cour

se cramponnant au sol, marche accompagnée par une succession de gestes symboliques, celui de l'archer, celui de quelqu'un qui écoute, par d'autres jeux encore des poignets recourbés et virants et par le plus subtil langage des doigts, dont chaque phalange joue. Voilà bien le style hindou.

L'âme de l'Inde marche « à travers une forêt de symboles ». Toute réalité n'est qu'une allusion à quelque entité métaphysique, une référence à l'au-delà. Les danses hindoues ont des actions mimées. Mais le geste expressif et direct y est remplacé par un équivalent ou symbole plastique, par une formule convenue et, pour nous, très souvent hermétique. Quand ce geste conventionnel, métaphore vivante, se plie à un rythme, il devient danse. Celle-là obéit à sa règle saltatoire et à sa loi divine. Tout en elle est obligation; la personnalité abdique.

Danses de Bali

Pour fuir cette contrainte, suivons Ghanda à Bali. Coiffée d'une adorable mitre en feuillage ciselé et doré, elle vaque au rite de l'offrande des fleurs. Quelle religion que celle où les dieux se laissent apaiser par cet « acte de beauté », non pas Pomone ou Cérès, mais Flore, la fraîche volupté des yeux !

Or, la cérémonie courtoise et le culte fervent font place à la ballade de la jeune fille amoureuse, jetant son mouchoir à l'amant élu, qui alors sort du cercle et danse avec elle. (Elle nous l'a chantonnée, cette ballade, un jour sur le plateau de l'« Olympia », isolé de la salle et de l'Europe par le rideau baissé, tandis que le piano ou mieux encore le gong remplaçait tant bien que mal la batterie du « Gamelang » natal.) Ici, une liberté entière évince toute obligation. La danseuse mime avec franchise la coquetterie et le désir. Sa sensualité s'épanouit avec candeur. Son humanité non transposée s'inscrit spontanément dans les méandres arrondis et les courbes lascives d'une danse familière et passionnée.

Dans le duel des princes combattants, pyrrhique animée (nous sommes enfin au théâtre), un élément apparaît qui résorbe le drame : le jeu des grandes courbes autour de la verticale de l'aplomb, le principe même de notre danse d'école, sa sublime géométrie. Pour envoyer sa flèche, le prince se carre sur les deux jambes, les genoux écartés très en dehors, les cous-de-pied forcés, la cheville de profil, la pointe tendue de façon à s'appuyer sur la première phalange de l'orteil. Que l'on pardonne à

ma joyeuse surprise une rechute dans le jargon scolaire, mais c'est bien là un échappé à la seconde. Et quand, dans l'ardeur du combat, le héros tirera son kris, le poignard dont la lame serpente, il renversera son torse en une splendide cambrure qui est celle de notre « grande préparation ».

Le raden Mas Jodjana (Photo Robertson, Berlin)

Tout autre Oriental qui danse s'enroule autour de la verticale. La Javanaise se place en dehors et soulève autour d'elle un ondoiement de courbes. Quand le prince tend son arc, il lui fait décrire une courbe en l'abaissant. Mais cet arc, qu'est-il ? Une arme, certes. Mais aussi un segment de cercle avec la flèche pour rayon. Le geste de combattre se transfigure. Non pour s'ériger en symbole comme chez l'Hindou. Mais pour devenir forme comme chez nous. En la personne de Ghanda Soewasti, venue des confins de l'Equateur, une alliée nous est surgie.

L'esprit classique

Son art rejoint le nôtre en sa fleur charnelle et en la pureté de son

essence esthétique. Jusqu'à ce jour, l'Orient ne faisait qu'infliger des démentis douloureux à l'orgueil que nous tirons de notre civilisation. Pour une fois, il vient nous donner raison. Mais voulons-nous avoir raison? Ne consentons-nous pas avec une morne délectation à tous les abandons, ne mettons-nous point une jouissance morbide en une abdication de tout orgueil ?...

Rêveries et erreurs

M. Francis de Miomandre a naguère publié dans la revue *La Danse* certaines « Rêveries » sur les danseuses cambodgiennes, où une ferveur vient se mêler aux élégances du style. Ses raisons pour admirer les minuscules et distantes ballerines khmères sont les bonnes. Certes, il détourne le sens évident du vocable en louant, comme arbitraire, leur art, absolument régi par des lois immuables. Mais il aperçoit, émerveillé, cette aube spirituelle qui baigne les courbes de leurs membres graciles. Pourquoi faut-il, cependant, que, pour aimer ailleurs, on doive trahir chez soi ? C'est que le panégyrique de M. de Miomandre tourne au réquisitoire, dès qu'il aborde la danse occidentale. Il l'immole, sans regrets, sur l'autel de ses petites idoles aux tiares d'or. La saltation de nos danseurs serait manifestement inférieure à l'immobilité relative du danseur oriental. « Coup de génie »... des « chorégraphes orientaux » qui ont « confié aux bras le soin de danser ». Les raisons esthétiques de cette préférence m'échappent! N'est-il pas vain d'affirmer que le sanscrit du Ramayana est plus beau que le latin de l'Enéide ? Les deux races s'expriment sur deux modes différents. Comment, dès lors, établir une échelle de valeurs? La danseuse cambodgienne arbore les ailerons symboliques, Taglioni vole effectivement, la danse des pointes et d'élévation ayant conquis l'espace. M. de Miomandre opine que notre ballerine est confinée « dans le domaine de l'anecdote », tandis que les Cambodgiens « rejettent tout ce qui se rapporte à la sensation ». Or c'est, au fond, le contraire. La danse cambodgienne est un enchaînement de gestes expressifs et de figures, réduits à des formules plastiques stables et complètes ; c'est une pantomime qui évolue vers la danse. L'étoile d'Occident s'exprime en un langage abstrait de formes. Si les réalisations de nos danseuses sont infiniment moins parfaites que celles des Cambodgiennes, le principe de leur art est, par définition, plus pur. Pour étayer ses dires, notre auteur invoque, référence suprême, l'opinion présumée de Stéphane Mallarmé, « qui aurait aimé...

Cambodgiennes et européennes

ces prêtresses-enfants ». Certes, mais il aurait, en même temps, confondu le blaphémateur. Que l'auteur des *Rêveries* relise les *Divagations* ! Et le poète sibyllin, avide d'absolu, lui enseignera le respect du ballet classique et fera resplendir devant lui le symbolisme de l'élan saltatoire, avec « le frémissement de l'aile vers l'idée »...

Le raden Mas Jodjana dans la danse de " Ardjuna " (Photo Frans Hals)

L'esprit de la danse orientale rayonne sur un territoire immense ; il règne sur deux continents et déborde sur le nôtre. Au fond de ses tant diverses incarnations, nous découvrons une surprenante unité. Ainsi l'ineffaçable souvenir des Cambodgiennes plana dans un halo d'apothéose sur le spectacle dansé par deux jeunes Japonais, Toshi Komori et Sakaé Ashida, au Vieux Colombier, sous les auspices de *La Revue musicale.* Je ne les crois pas des professionnels ; ce sont plutôt des jeunes hommes cultivés et ardents qui s'inspirent pieusement des traditions classiques de leur pays. S'ils nous donnent de la danse japonaise une image peut-

Connaissance de l'Est

être fragmentaire, leur inspiration apparaît authentique. Le style de M. Komori respire l'intelligence et une dignité quasi sacerdotale. Il renonce à adopter le masque rituel du Nô, et sa face n'a pas toute l'impassibilité de M^lle^ Yth, la Cambodgienne ; elle est émouvante de gravité quasi douloureuse. Un « mono » blanc vient seul accentuer le deuil de sa robe noire. Il se montre, au début, accroupi dans la pose sacramentale du repos méditatif, propre au grand Dai-Butsu de Kamakura comme au plus humble savetier du Caire. Les genoux écartés et les bas de jambes ramenés en dedans forment la base du triangle qui a pour sommet la tête. Quand Komori marchera, ses genoux resteront volontiers infléchis et l'aplomb portera sur les deux jambes largement écartées, les plantes posées à plat. Le triangle aura un trapèze pour socle. Premier vestige de l'Orient La statue d'un Lysippe se porte, debout, sur la jambe d'appui, cependant que l'autre « joue » librement, dégrevée de tout poids. Le Bouddha repose sur une horizontale, le Diadumène — sur la verticale de l'aplomb. Et le chorégraphe italien Blasis tournera, équilibré sur la pointe, en s'inspirant du *Mercure* de Jean Bologne.

Triangle et horizontale

Mais Toshi Komori se lève et nous joue le grand jeu des courbes. La ballerine occidentale a pour limite idéale, dans ses évolutions, le cercle que dessine sa jambe se développant en dehors et l'angle droit que celle-ci forme avec la jambe à terre. Le Japonais s'ingénie à retracer, par le mouvement et l'accessoire, la spirale, formule suprême de l'esthétique orientale, et l'ellipse évasée.C'est ce schéma, celui de la perle japonaise, que reproduit l'ouverture des vastes manches, tandis que l'éventail, continuant le poignet, s'incurve, se développe jusqu'au plein cintre ou se rétrécit en segment de cercle, multipliant le labyrinthe des courbes. Car les variantes plastiques et linéaires de ces danses apparaissent innombrables, tous les thèmes lyriques ou rituels étant réduits à l'hiéroglyphe convenu, subtilement calligraphié. Il faudrait accumuler les pages pour décrire les méandres de sa marche stylisée. Je citerai, cependant, certaine danse de cérémonie où Komori ressemble d'une façon si curieuse, avec sa traîne de cour, ses patins laqués de noir et son éventail, à une danseuse andalouse donnant des coups de talon dans la traîne de sa robe à trois volants.

La perle japonaise

Le compagnon de M. Komori, Sakae Ashida, affecte un style moins

sévère, plus fantaisiste. Son admirable corps d'éphèbe asiatique à la nudité à peine dissimulée, le beau regard farouche sous la pittoresque crinière, l'instinct surprenant du rythme le servent puissamment. Son vocabulaire est plus restreint que celui de son collègue, son emprise,

Toshi Komori dans "Urashima" (Phot. Nakayama)

par contre, plus directe. Et je défie le comédien le plus expert de placer, comme il l'a fait, une culbute dans la pantomime tragique du Hara-Kiri — et d'être rappelé. Edifiante soirée! Il se peut que les rapports du spectacle présenté avec la chorégraphie professionnelle du Japon soient les mêmes que ceux de la hiragana, alphabet cursif, avec l'immense trésor des hiéroglyphes chinois. Mais en recherchant, avec humilité et ardeur, le sens de la tradition ancestrale, les deux Japonais font œuvre de vrais artistes. Ils recueillirent de droit les succès qui récompensent leur fidélité, cette vertu de l'absolu loyalisme qui exalte la tragédie des quarante-sept féaux chevaliers. Nous voyons faiblir tels autres de leurs compatriotes. Si les

« appels de l'Orient », signalés comme un danger menaçant notre culture, ne l'ont qu'effleurée, les « appels de l'Occident » ravagent les dernières oasis où fleurit le lotus mystique...

La parabole de l'aveugle

Sur une route déserte, un bonze souffre les tortures de la faim. Il voit approcher, en tâtonnant de sa longue canne, un petit joueur de flûte aveugle. Le musicien s'assied pour prendre du repos. Il tire sa flûte et joue un air. Puis il cache sa bourse sous sa besace qui lui sert d'oreiller et s'endort. Le bonze mendiant convoite la bourse. Il lutte contre la tentation, puis dérobe le pécule. Mais un prodige s'accomplit. Le voleur est frappé de cécité tandis que les yeux clos de la victime s'ouvrent à la lumière. Et le petit flûtiste offre de grand cœur sa bourse au mendiant aveugle qui recule épouvanté.

Tel est le sujet de la moralité dansée que nous ont offert M^lle B. et M. K. Ishii, artistes japonais. Cette simple histoire, tirée de quelque légende dorée du bouddhisme, a tout l'arome ingénu d'une « petite fleur de saint François d'Assise ». Toutes deux embaument l'iris blanc, l'une celui du Nippon, l'autre celui du Valdinievole.

Nous avons découvert à l'édifiant miracle de l'aveugle un autre sens dont le symbolisme nous a frappé. L'exécution de ce dialogue mimé ressortit à deux styles différents.

Tendances opposées

« C'est ainsi, nous informe le programme de la Comédie des Champs-Elysées, que dans *Le Bonze voleur*, par exemple, on voit les deux tendances opposées en présence. Si le joueur de flûte reste dans la tradition, le rôle du bonze a été modernisé dans la conception de M. Ishii, qui traduit ses divers moments psychologiques d'une façon nouvelle. »

Or il se trouve que M^lle Ishii, la petite aulète qui s'accroupit et écarte ses doigts menus selon les ancestrales conventions plastiques, nous apparaît voyante, malgré son impéritie, tandis que son frère, le bonze, qui s'exprime à l'aide d'une pantomime naturaliste et de quelques emprunts à la danse d'Occident, est ostensiblement aveuglé, sinon aveugle.

Je sais que M. K. Ishii vient parmi nous pour servir la gloire de son pays. Mais pour la servir, il la renie. Il est diplômé de la classe chorégraphique près le théâtre impérial de Tokio. Qu'y a-t-il appris et sous quel maître ? Un professeur européen lui enseigna le rudiment de notre danse d'école et l'initia aux « découvertes sur la danse » d'Isadora

Duncan. Tandis que nous admirons avec ferveur la grandeur du génie asiatique, ce jeune Japonais s'évertue à mieux nous ressembler. Erreur fatale! Certes, l'ouverture du vieux Yamato aux idées européennes a été la source de sa grandeur politique. Mais ces idées ont été néfastes

Nyota Inyoka (Photos Bragaglia, Rome) et au milieu Djemil Anik (Photo Rahna)

à la survie de sa glorieuse tradition artistique. Une imitation servile de cette tradition aurait été, sans doute, peu féconde. Mais elle est l'éternelle fontaine de Jouvence, seule capable de régénérer un artiste oriental. Que M. Ishii accepte un conseil : celui de retourner dans son pays, de prendre la ligne Nora-Osaka, de descendre à la station Horuiji, de monter jusqu'au monastère que Suiko-Tenno érigea il y a plus de douze siècles, de traverser le portail aux cinq piliers de bois, de pénétrer dans le Yondo, la « salle dorée », et de se prosterner devant la trinité de Shaka en priant jusqu'à ce que l'esprit de sa race l'éclaire et qu'à travers les caractères de cette race, le génie de l'Orient entier, un et divers, lui apparaisse et l'inspire. Rentré dans la maison natale, qu'il s'enferme chez lui et place dans le Tokonoma quelque estampe de ce tragique Toshusaï Sharaku, le dernier grand dessinateur de son pays, qui fixa avec majesté les images des comédiens jouant les trente-trois Ronin. Il se souviendra dès lors que ce génie attardé avait porté, dans sa jeunesse, le masque rituel du danseur de Nô. Il méditera sur la différence entre l'impassibilité souveraine d'un tel

Viatique

masque et les jeux de physionomie simulant le sentiment véhément. Il comprendra dès lors combien il s'est trompé et combien il nous a déçus.

Découverte de l'art oriental

Nous autres, Occidentaux, artistes, écrivains, rêveurs, nous portons à son pays une admiration indéfectible. Nos bateaux, qui débarquèrent jadis à Nagasaki nos premières mitrailleuses perfectionnées, nous rapportèrent des ballots d'estampes, pacotille sans valeur. Or, ces estampes ont émerveillé et orienté (c'est bien le mot) toute une génération d'artistes, les Goncourt comme Degas. Nous avons accédé à l'Orient par ce point de périphérie, le Japon. Nous avons poursuivi notre route jusqu'au pays du Milieu, berceau de toute science et de toute sagesse asiatique. Et nous avons continué ce voyage dans le temps en remontant des raffinements décoratifs de l'époque Ming jusqu'à la grandeur fruste des sculptures Tang et nous avons abouti aux objets de la période Tchéou, étrangers à toute donnée figurative, formes les plus pures du plus idéaliste des arts. Nous commençons à déchiffrer, en balbutiant, les formidables et subtils symboles de la pensée extrême-orientale. Et c'est alors que le Japon nous envoie ce couple qui interprète une page de Franz Liszt par des procédés pantomimiques et s'accommode des laissés pour compte de nos danseurs rythmiques. Je peux assurer M. Ishii que tous les rares instants de joie véritable qu'il nous a donnés se rattachent à quelque réminiscence de ces « danses de l'ancien Japon », qui, selon le programme, « ne correspondent plus à l'état d'âme du Japon moderne ». Quand son genou se relève et s'écarte latéralement et que la jambe vient croiser devant l'autre avec la plante à plat (où nos danseurs auraient baissé la pointe), nous le sentons dans le vrai. C'est pourquoi nous avons assez goûté le lyrisme sobre de la *Fin du Printemps* et certaines attitudes de M^lle^ Ishii incurvée en spirale ou accroupie comme un Bouddha sur une corolle de lotus. Que M. K. Ishii emballe sa musique, Rachmaninoff et Grieg, et qu'il nous amène la prochaine fois des danseurs éduqués selon l'expérience millénaire, ou bien une troupe de ces geshas dont la formation se poursuit, espérons-le, d'après les bons principes qui font les délices du véritable amateur japonais...

Querelle des anciens et des modernes

Il y a six ans, je saluai, lors de ses premiers et obscurs débuts à Paris, le raden Jodjana, — qui, fixé à La Haye, devait devenir, dans l'Occident, le missionnaire de la danse orientale, — dans un article qui le proclamait

un danseur classique. De cette étude, recueillie depuis dans mon volume *La Danse au théâtre*, je distrais les passages essentiels.

«... De ces danseuses cambodgiennes, que nous n'avions qu'entrevues, minuscules et distantes, sur le plateau de l'Opéra, il nous était resté,

Raden Mas Jodjana danseur classique

Mirova (Photo Waléry)

avec le souvenir d'une aventure prodigieuse, ce malaise salutaire que nous cause l'évidence bien nette de notre infériorité. Ce souvenir s'étiolant peu à peu, le Javanais raden Mas Jodjana, qui vient de danser pour quelques invités dans un atelier de la rive gauche, est venu renouveler quelque chose de cette joie et raviver les mêmes préoccupations. Mas Jodjana, fils d'un haut et puissant seigneur de son pays, fut — éducation de prince — instruit, dès l'âge de douze ans, dans l'art de la danse. Ayant participé aux divertissements solennels dont la Cour de l'empereur de Solo a conservé la tradition, il a passé en Europe avec l'ambition de faire connaître à l'Occident l'art de sa race, cette race si altière et si rêveuse

que nous ne connaissons que par les romans d'aventures de Joseph Conrad, le grand écrivain anglo-slave.

» ... Donc Jodjana a incarné, selon des procédés élaborés au cours des siècles, certains chapitres de la Légende Dorée de son île, certaines fictions du mythe bouddhique. Il a été le tjantrie, jeune clerc, hésitant entre la contemplation et l'appel de la vie, le dieu-berger Krishna à la flûte enchantée, Vishnou qui descend de son trône de lotus pour mater les esprits mauvais. Il a été encore ce roi de la légende dont la fatuité se complaît à toutes les coquetteries de la toilette et dont la démarche est pareille à celle du paon (1), symbole de l'orgueil imbécile. Or les modes de figuration que ce jeune homme utilise n'ont rien de commun avec la gesticulation désordonnée et violente d'une pantomime naturaliste.

Symbolisme du geste

Tous les mouvements imitatifs ou révélant une sensation sont réduits à des formules plastiques fixes, à leur forme-type ; ces mouvements ne réalisent pas l'action ; ils la symbolisent. Cependant ce langage de convention — dont rien de fortuit ou d'improvisé ne participe — apparaît logique et limpide. Et en même temps le vocabulaire de ce langage est si riche, les nuances en sont si parfaitement différenciées, que la perfection de cet art, où tout est prévu, voulu, n'apparaît jamais monotone. Aussi éprouve-t-on, à considérer ces danses où tout geste est essentiel, toute pose modelée pour l'éternité, une profonde satisfaction intellectuelle.

» Tous les mouvements de l'acteur étant astreints à un rythme, la pantomime devient danse. Ce rythme est accusé par la mélodie musicale, répétition continue d'un thème simple et très bref, comportant quatre ou six notes au plus. Au début d'une danse, le prince Jodjana se place bien en face, — les pieds, ainsi que les genoux légèrement infléchis, tournés en dehors, — à la seconde position. La face, pareille à un masque au relief très bas, reste impassible ; le regard fermé, absent. Il commence un mouvement en s'appuyant sur la jambe gauche pliée et en tendant

Sa technique

l'autre ; il porte son torse à gauche et imprime au bras un mouvement qui tantôt se réduit à faire jouer le poignet, très souple, tantôt se détend dans une courbe pathétique. Ceci fait, le danseur porte le centre de gravitation à droite et réitère le mouvement identique ; cette figure de danse

(1) Il sied de rappeler à ce propos l'explication que l'on donne, en Espagne, de l'origine de la *pavane*.

dédoublée se répète plusieurs fois, en série. Et dans les intervalles Jodjana fait, d'un geste, flotter les bouts de l'écharpe de soie qui lui ceint les reins en variant, par l'envolée de l'étroit tissu, l'allure monumentale de la danse. Puis, il s'avance, statue gardant son aspect frontal ; car il marche

Vanah Yami
(Ph. Manuel fr.)

« en dehors » sur les plantes, s'appuyant surtout sur les talons, ce qui lui permet de marquer le rythme avec les doigts. Cette même disposition symétrique est maintenue dans les bonds de sa danse de dieu guerrier. Mais le jeu du bras, du poignet, des jambes n'épuise point ces ressources. Il tourne et roule son cou ; il s'élève par petites secousses sur la demi-pointe. Telle se dessine, en somme, sa technique, qui détermine et limite les modes dynamiques de sa danse ; quant à la beauté décorative du geste symbolique, elle est celle des Bouddhas du temple de Borobada... »

« Ceci posé (telle avait été alors ma conclusion), j'avoue ne pas avoir eu la sensation de me trouver en présence d'un sujet hors ligne, d'une personnalité forte. »

Cette impression s'est singulièrement modifiée quand j'ai revu le raden au congrès de la danse à Essen (1928), grandi et assoupli par l'étude, et d'autant plus libre dans son exécution que plus sûr de sa technique. Les spectacles qui se déroulaient devant nous et que je décris dans un autre chapitre, oscillaient entre le déchaînement pathétique ou grimaçant des danseurs d'expression et l'aridité de recherches purement mécaniques et abstraites.

Le fond et la forme

Que préférer ? nous demandions-nous, troublé. Le trop-plein d'émotion amorphe, chez les uns ? Le vide d'un intellectualisme inhumain, chez les autres ? Notre perplexité était assez pénible devant cette alternative, quand la danse orientale, en la personne du raden Mas Jodjana, vint, fort à propos, nous donner un merveilleux exemple de l'équilibre le plus parfait entre le fond et la forme.

Car l'art de ce prince malais participe, à la fois, de la grandeur de la statuaire monumentale bouddhiste et de la grâce ingénue de la race javanaise ; il ressortit à des conventions plastiques religieusement observées, mais qui stimulent l'artiste créateur plutôt qu'elles ne le lient. Epanouissement d'une culture ancestrale millénaire, ces danses enchantent, non moins que par leur science raffinée, par leur candeur paradisiaque. Jodjana est, à la fois, un maître, un mage et un enfant ; autrement dit, il est un artiste primitif.

Danseur ou mime ?

Faut-il appeler le raden un danseur ou un mime ? Chacune de ses entrées représente quelque chose. Elle développe un thème familier à la pensée orientale et qui est tiré de la légende sacrée des dieux ou des héros, s'il n'évoque pas quelque épisode de la vie des champs. Jodjana incarne, aux sons cristallins du gamelang indigène, plus suaves que ceux du celesta, tantôt Krishna, le dieu des pâtres, tantôt Shiva, le sauveur de l'humanité. Ou encore il devient Ardjuna, le loyal guerrier. On retrouve ainsi, à la base de chacun de ses avatars, un fragment d'action liturgique, la « station » d'une passion, une scène de mystère, une cérémonie du culte. Le *Tani*, qui célèbre la récolte du riz, jour béni entre tous des Géorgiques insulindiennes, touche de près aux réalités et travaux de la vie quotidienne. Profane, il n'en exalte pas moins les us et coutumes consacrés par les siècles. La récolte abondante étant achevée, Jodjana feint d'emporter sur ses épaules courbées un faix, énorme, de tiges coupées.

Or, ce motif même du porteur chancelant sous un poids qui l'écrase et cherchant à rétablir son équilibre constamment menacé, est un jeu traditionnel du théâtre oriental. Je me souviens, après vingt ans, de la façon dont M^me^ Hanako, tragédienne japonaise, délicate et menue, trans-

Thèmes de ses danses

Alice Bourgat, de l'Opéra (Ph. Manuel fr.)

portait, dans un rôle de Cendrillon, un sac bourré de paille qui était quatre fois aussi grand qu'elle...

Ce n'est pas un sac que porte Jodjana, mais l'ombre d'un sac, l'entité sac. Et c'est la bienheureuse fatigue d'un effort imaginaire que ses muscles simulent. Dans les « moralités légendaires » ou dans les faits d'armes qu'il représente, rien ne subsiste de l'imitation directe des actes, ni de l'expression immédiate des sentiments. Chacun de ses sujets a subi une double stylisation. Il a été, il y des siècles, incorporé aux pratiques religieuses. Chacun de ses mouvements est devenu une manipulation symbolique, une « passe » par quoi le magicien conjure les mauvais esprits

Double stylisation

ou un rite propitiatoire par quoi l'officiant apaise la Divinité. Ces simulacres ayant pris une signification sacrée ou occulte, chaque geste en devient un inaltérable hiéroglyphe. Dans ces conditions, toute improvisation devenait un sacrilège, tout à-peu-près une inconduite grave.

Ce n'est qu'alors que survient le danseur profane. Il enchaîne, regroupe, multiplie ces signes selon leur valeur plastique, en accuse l'harmonie et le relief, en extrait la substance d'art, non en impie, sans doute, mais en artiste qui n'a plus que la beauté pour idole. Il « sécularise » la danse orientale.

Danse sacrée et profane

Mais l'élévation, la dignité, la sainteté d'antan restent inhérentes à la pantomime religieuse devenue ballet laïc. La perfection abstraite de la forme repose sur les piliers du temple enseveli. C'est ce qui revêt le geste chorégraphique de Jodjana — quand, dans le rôle du preux Ardjouna, il brandit le kris à lame ondulée et écrase la tourbe des ennemis de la plante du pied, ou quand, avec une humilité franciscaine, il se dépouille des insignes du pouvoir temporel, — non seulement d'une hautaine magnificence, mais aussi d'une splendeur spirituelle qui fait défaut à maints virtuoses de l'Occident...

Orientalistes

Or, — et cependant que les émissaires de l'art oriental s'installent à domicile parmi nous,— quelques rares artistes d'Occident, incités par des affinités de races ou une vague nostalgie, par les curiosités de leur intelligence ou les impulsions d'un atavique instinct, parcourent dans leur pensée ou en réalité les territoires et les domaines spirituels de la danse orientale, des échelles du Levant jusqu'aux îles bienheureuses de Sumatra ou de Bali, glanant dans les livres des érudits, dans les traditions locales, copiant ou devinant, et nous rapportant de leurs périples imaginaires ou de leurs voyages effectifs un butin multicolore, où les matières précieuses sont entremêlées de toc, mais qui enrichit de nuances nouvelles notre si incertaine notion de la danse orientale...

Djemil Anik

« Soyez mystérieuses et vous serez heureuses... » A cette inscription, sculptée par Gaugin sur ses reliefs de femmes tahitiennes, Eves de son paradis tropical, les danses de M^lle^ Djemil-Anik me font songer, qui évoquent un Orient secret et voluptueux. Grande, aux larges traits chargés de langueur sensuelle, aux volumes pleins et fermes du corps que le hâle de sa chaude carnation patine, son originalité physique n'est

Djemil-Anik
(Photo M. Crimella)

pas que celle d'un beau modèle vêtu avec une somptuosité choisie. Cette fleur charnelle de l'être va de pair, chez elle, avec l'esprit de finesse et une subtile recherche. Chacune de ses images exotiques, Egypte ancienne ou Inde moderne, a une valeur d'atmosphère. Son cycle de danses se déroule à l'instar d'un panorama, par étapes topographiques. Ses escales, plus rapides que celles de Pivolo, la conduisent, par Shanghaï, Ankhor-Wat, Delhi et Baalbek, des bords du Sumida sur les quais d'Alger ; à peine atterrie, elle s'embarque pour les Antilles parfumées. J'ai donc suivi des yeux les étapes de ce beau voyage. Je l'ai fait dans un sentiment mêlé de sympathie et d'impatience. J'ai pu admirer la volonté intelligente, le corps robuste et beau, l'application de cette artiste isolée qui cherche obstinément et ajoute sans cesse à ses créations. Mais j'ai jugé sa méthode avec un scepticisme extrême. Etre un artiste, peintre, musicien ou danseur, qu'est-ce que cela veut dire ? S'exprimer avec la plus grande plénitude selon le mode le plus adéquat et le plus complet. Couler sa sensibilité et son imagination dans un moule capable de les contenir. Adopter une méthode ou s'en créer une. Ne laisser aucun bruit du dehors couvrir la voix intérieure. Obéir, pour l'exalter, à l'esprit de sa race et de sa terre.

Le beau voyage

Or, M^lle^ Djémal-Anik ne cesse de cacher son véritable visage sous des masques aussitôt rejetés que pris. Son art reste hésitant entre la transposition et l'expression immédiate : hybride. De culture occidentale, elle a, dit-on, du sang malais dans les veines. Voilà bien les conditions d'une originalité véritable : penser comme nous, tout en sentant battre en elle un cœur différent du nôtre, en écoutant se réveiller les atavismes de ses ancêtres, voluptueux et guerriers.

Cependant, elle s'adonne au pastiche, prenant pour points de repère des monuments figurés. C'est peut-être une erreur que de demander conseil aux pierres. Elles ne livrent point aux vivants les secrets de leur prestige plastique ; et les conventions qui déterminent leurs formes immuables sont irréductibles à l'élan saltatoire. On ne saurait calquer les lois du mouvement sur celles de l'immobilité statuaire. Le Bodhisatwa accroupi dont M^lle^ Djemil reproduit la pose hiératique au début d'une danse, attend avec impatience de reprendre sa pose initiale. Il lui tarde de redevenir statue.

Danse et statuaire

Les danses illustratives de Djemil-Anik semblent lui occasionner une

tension extrême de tout l'être qui, à chaque reprise, se ploie et se brise conformément à une formule nouvelle. Le repérage laborieux de chaque geste imité d'une estampe ou d'un bas-relief fait tourner la danse, jeu divin, à la démonstration d'un théorème. Et ce qu'il peut y avoir dans M^lle^ Djemil-Anik de spontanéité ingénue et de sensualité entière se réfugie dans son superbe sourire de carnivore de grande race et dans les coins de ses larges yeux allongés par le khol.

Telles sont les objections de principe que soulèvent les danses stylisées de M^lle^ Djemil-Anik. Mais, en fait, le parfum qui en émane engourdit le raisonnement. Elle a le don de plaire.

Certes, c'est l'harmonie des poses équilibrées, chère au statuaire, qui domine dans son genre, et non le mouvement qui déplace les lignes ; la promenade rythmée par des arrêts pleins d'effet prime le vivace allegro. Toutefois, le mécanisme de M^lle^ Djemil lui permet de sauter et de tourner. Dans l'une de ces marches figurées, « Cordilleras », les ports de bras, flexions de torse, jeux des hanches et du bassin, sont complétés par des dégagés acrobatiques de la jambe à la hauteur du tambourin brandi. Le grand écart final dessiné au ralenti, décomposé en plusieurs temps, est une prouesse notable. Dans l'ensemble, c'est là un intelligent effort qui tend à adapter la manière d'être de l'Orient profond au goût de l'élite européenne ; c'est ce même amalgame qui nous intrigue et nous séduit dans les tentatives d'une autre artiste dont les recherches sont aussi analogues et l'action aussi parallèle à celles de M^lle^ Djemil que leurs personnalités physiques sont contrastées.

Amalgame

Nous avions contemplé plus d'une fois cette suite de danses que M^lle^ Nyota-Inyoka égrène, tel un chapelet d'ambre et de lapis-lazuli, en évoquant, tour à tour, l'Inde légendaire et moderne, la vallée des Rois et les bazars du Caire. Aucune composition nouvelle n'est venue, que je sache, s'ajouter à ce cycle. Mais l'interprétation étudiée avec un soin infini s'enrichit à chaque retour de maint trait subtilement insinué. En usant d'une méthode qui est aussi celle de M^lle^ Djemil-Anik, la danseuse restitue les rites de l'ancien Orient en s'inspirant des monuments figurés. Dans la ronde bosse ou le relief des idoles de bronze et de pierre avidement scrutés, M^lle^ Nyota recherche les indices et vestiges du mouvement saltatoire. Son intuition d'artiste et certaines affinités de race lui

Nyota-Inyoka

permettent de combler les lacunes de l'investigation et de relier les points de repère fournis par les arts plastiques. Ainsi ses rêveries chorégraphiques sont-elles basées sur des phénomènes d'un autre ordre, mais du même esprit. Elle anime la statuaire, mais ce festin de pierre n'a rien de macabre ni

Vanah Yami (Photo Lipnizki); à droite, Dourga (Photo P. Apers)

de figé. Elle est d'ailleurs orfèvre plus encore que sculpteur, à tel point que chaque facette de ses figurines est délicatement ciselée. Son programme n'est pas un musée lapidaire, mais un écrin.

N'est-elle pas elle-même un personnage de miniature plutôt que de fresque ? M^lle^ Nyota est toute menue, autant que les ballerines khmères de feu le roi Sisowath. Son corps, d'un modelé plein et souple, enchante par l'harmonie des proportions bien qu'elle soit, peut-être, un peu courte

Miniatures et bibelots

de jambes. Certes, elle manque d'envergure et de puissance ; son rayonnement est circonscrit par un cercle étroit. De même son naturel est dépourvu de spontanéité. La justesse d'un goût cultivé et une grande vivacité d'esprit compensent la pénurie de l'émotion.

Certaines de ses entrées, tel le délicieux *scherzo* du pigeon voyageur, sont des mimes autant que des danses. Il faut voir avec quelle exactitude jusque dans les nuances infinitésimales se trouvent calculés chaque demi-sourire, chaque moue, la courbe du petit doigt fardé. Dans les scènes, où prennent vie les divinités brahmaniques, la paupière qui se baisse suit les genoux qui plient. Le détail imperceptible obéit à l'ensemble et le sert. Rien n'est improvisé et rien n'est omis.

Quelle leçon pour toutes celles qui, croyant faire œuvre d'art, se fient uniquement au jeu de leurs jambes exercées! Pour celles aussi qui, acrobates de l'âme, escamotent la danse en faveur de l'expression forcée et emphatique de sentiments factices! L'entraînement de M^lle^ Nyota est assez complet et assez divers pour suffire à ses desseins ; et elle est entièrement maîtresse de ses moyens. Elle cumule des éléments de la technique orientale avec l'enseignement de l'Ecole. Tantôt elle s'avance, les genoux pliés et tournés en dehors, les jambes en losange, démarche hiératique d'idole. Tantôt elle « déboule » en tournant selon la règle d'Occident.

Elle pare son corps safrané avec une discrète recherche dans le luxe ; ses tiares et ses turbans suggèrent la splendeur asiatique. Mais il n'y a rien de trop ; les membres jouent librement grâce à un costume qui est imaginé en fonction de chaque danse.

M^lle^ Nyota n'est pas au nombre de ces grandes danseuses dont le merveilleux élan et le délire sacré nous transportent ; ses miniatures dansées sont moins des œuvres que des objets d'art, des bibelots singuliers et rares exécutés avec l'habileté raffinée de l'artisan oriental...

Vanah Yami

Etrangement allongée, maigre comme un fakir mais fluide comme une de ces fumées dont elle figure l'impalpable et flottant essor, Vanah Yami porte l'empreinte de sa double race. Le front bas et le grand nez droit se rejoignent en une ligne ininterrompue comme sur tel profil impérieux de camée. Les yeux sont larges et fixes ; et les liserés noirs d'une coiffe de Poiret reproduisent et doublent ingénieusement les courbes pures de ses sourcils. Le corps hâlé, aux reflets verdâtres, transparaît,

Mado Minty
(Photo R. Sobol)

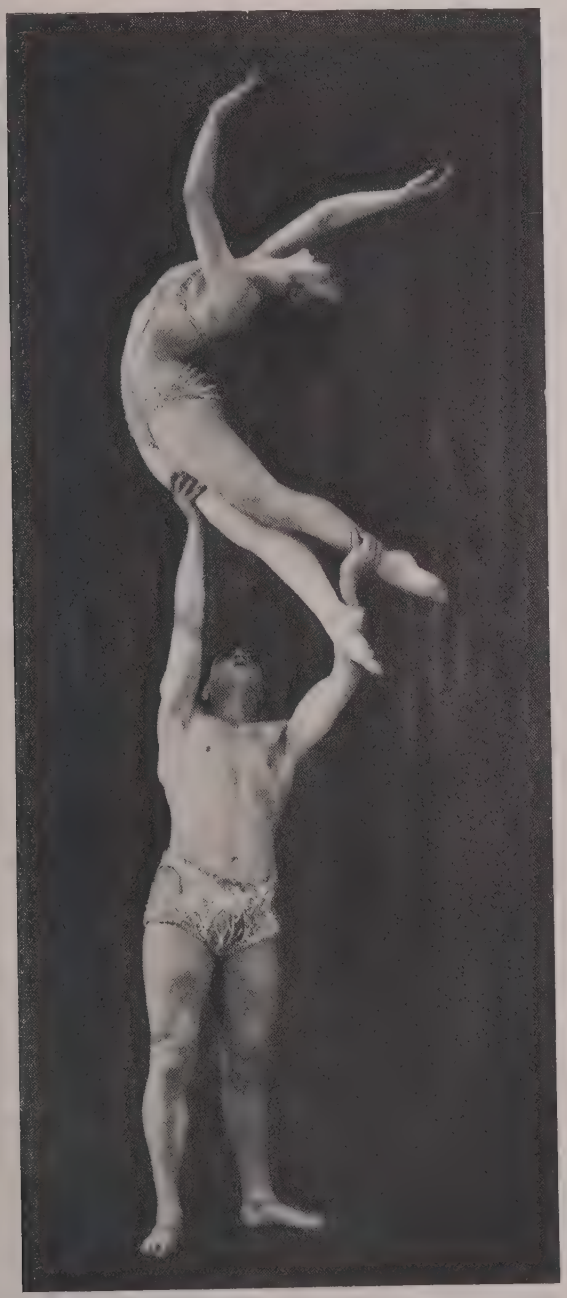
spectral, à travers les voiles cendrés, ponctués par les deux pointes brunies des petits seins. Vanah Yami danse. Ceci veut dire qu'elle prend prétexte de la musique ou de quelque fragment de poème pour chercher à se dire elle-même, pour révéler le secret de sa chair, le mythe de son corps. Ainsi, elle joue avec elle-même, s'affronte et se cerne elle-même. Elle apparaît, aisément et sans le secours de quelque artifice ou accessoire, un être légendaire, mi-femme, mi-monstre, sirène ou stryge. Dans la danse du poisson d'or, son pied étroit et long se recourbe en dedans, s'appuie et rampe sur le métatarse, telle une nageoire. Et dans la danse des serpents, aucun python flegmatique ne vient corser d'un prétendu danger le spectacle. Elle est la femme et elle est le serpent. Ses propres bras s'entrelacent et l'enlacent, la palpent avidement, supplient et menacent. Et ce conflit de la danseuse avec elle-même est plus saisissant que ne le serait l'exhibition d'un combat effectif. Que l'on songe à cet exhilarant assaut de lutte livré à lui-même par le fameux Pichel ; c'est bien le même thème scénique, vu du côté burlesque par le clown, réalisé dans un sens poignant et poétique par la danseuse.

La ressource principale de celle-ci réside en sa prodigieuse souplesse qui s'énonce en un jeu admirable de courbes sinueuses. Si je condamne certains renversements outranciers du buste, qui chavire en arrière, étayé par les jambes vilainement écartées, le reste de ce qu'imagine Vana Yami est plein de trouvailles plastiques. Ainsi, les carrures des coudes et des poignets pliés forment-elles le cadre d'une lucarne par laquelle la tête pensive et hautaine nous regarde.

Plein d'imprévu également le jeu des voiles dans la *Fumée* ; pour manier ceux-ci, elle n'a pas besoin des deux baguettes de M^lle^ Loïe Fuller ; ses bras longs, et qui paraissent extensibles, suffisent à ce jeu de tissus diaphanes. Et elle est surprenante à voir quand, sans secousses, tout son être, ramassé sur les genoux fléchis, se détend lentement et se grandit. Quelques velléités mélodramatiques dénotent, hélas ! l'Occidentale. Mais l'Asiatique bientôt prévaut, idole qui s'efforce, avec une science encore hésitante, mais avec une divination réelle, à éclaircir, par l'inspiration saltatoire, son propre mystère.

LA DANSE AU MUSIC-HALL

I. VARIÉTÉS. — II. GIRLS. — III. L'ADAGE ACROBATIQUE



Gerlys et Lysia (Photo V. Henry, Paris)

Maria Valente
(Photos X.)

Pomiés (Photos Henry)

I. VARIÉTÉS

La danse et l'attraction

L'intensité est, il nous semble, l'une des notions fondamentales du music-hall d'attractions. L'invraisemblable gageure, la mirobolante audace, l'excès dans l'imprévu viennent couronner un bon numéro. Ce dernier se déroule crescendo jusqu'à la crise finale, ce que les Anglais appellent « climax ». L'orchestre se tait, et c'est au roulement du tambour — comme pour une exécution capitale — que se produisent, au bout de la perche ou dans la boucle du looping, les artifices suprêmes en leur haletante angoisse. Quand l'acrobate salue, en lançant son « Voilà ! », le spectateur applaudit, ravi d'être délivré de cette délicieuse, mais presque douloureuse anxiété.

La danse de théâtre est d'une nature différente. Elle évite toute surenchère. Elle ne saurait tolérer l'emphase d'une présentation d'acrobaties. Elle n'a rien d'une démonstration de force ou d'adresse dont les effets sont préparés par d'éloquents arrêts. Elle ne communique pas directement avec la salle. Elle s'accomplit et rayonne, circonscrite par un cercle magique. Et dans ce cercle elle nous attire par la vertu du rythme et par l'incantation de l'harmonie corporelle.

Aussi le passage du théâtre au tréteau ne va-t-il pas sans droit de péage. Le music-hall traite royalement ses illustres otages, mais il leur fait subir sa loi. Il leur demande l'action immédiate et foudroyante sur le public étonné. A l'Opéra, l'esprit de la danse classique s'irradie douce-

ment, comme une lumière à travers une lampe d'albâtre. Au music-hall, il vous frappe avec l'agressive crudité d'un projecteur. La perfection technique de l'étoile devient record acrobatique. La strophe plastique tourne au couplet roublard, à la ritournelle piquante.

Pomiés (Photo Henry)

Le caprice évince la règle, le paradoxe se substitue au syllogisme, la nécessité d'étonner au besoin même de plaire, le bateleur au danseur, la « speciality » à la formation complète et harmonieuse du danseur. Différence d'optique, mais aussi de fondement psychologique. L'expérience d'une vie, des années d'entraînement ardu sont résumées en une entrée de quelques minutes, condamnées sous peine de mort à « porter » dès le premier instant, réduites à quelques effets frappants, par des professionnels décidés à réussir par tous les moyens.

Si l'attraction condense les données d'un art et en accuse à outrance certains côtés, si elle rétrécit chaque genre et en altère le style, elle

rachète cette limitation, voire cette adultération par une diversité de ressources telle que la simple nomenclature et classification des innombrables variétés qu'elle présente nous entraînerait bien au delà de notre sujet. Tous les folklores se donnent rendez-vous sur le tréteau ; les trans-

Maria Valente
(Photo X.)

fuges des ballets d'opéra y rivalisent avec les baladins forains. Le music-hall assimile tout en transformant tout à son image. Un flux continu de numéros, où l'immémoriale tradition alterne avec la dernière sensation du jour, déferle sur ces plateaux en des programmes alimentés par des échanges mondiaux au sens littéral du mot, la scène d'attractions étant une institution internationale. C'est de cette chatoyante complexité gymnastique et ethnique que nous voudrions donner une idée en groupant en des « mélanges » juxtaposés au petit hasard, comme cela se pratique au music-hall, des observations sur les différents types du divertissement dansé, des impressions dues aux quelques grands artistes qui se sont manifestés sur l'estrade ou sur la piste, des réflexions d'esthétique générale

inspirées par ces choses vues. Et ce n'est qu'après avoir fait apparaître certains de ces multiples aspects de la danse au music-hall que nous chercherons à analyser avec méthode les deux genres qui, en fait de danse, dominent, de nos jours, la revue à grand spectacle : les ensembles de girls et les pas de deux acrobatiques. C'est donc en une libre et désinvolte succession que nous ferons d'abord défiler les numéros, les personnages et les idées.

Maria Valente et la danse parodique

A une suite d'exercices de virtuosité sur différents instruments de musique, Maria Valente joint plusieurs entrées dansées. En composant ainsi son « numéro », elle crée le modèle d'un genre. Ses danses fantaisistes prennent prétexte de la déformation cocasse pour faire resplendir le style.

Le fait est que son numéro, destiné à divertir le spectateur par l'altération caricaturale de certaines conventions saltatoires très répandues, dépasse ostensiblement une telle donnée. La parodie devient prétexte. A travers les déhanchements malicieusement exagérés de la gitane, cambrures et fondus hyperboliques, comme à travers les épaulements russes, d'extraordinaires dons de danseuse transparaissent. La mince silhouette de Valente, dont l'extrême maigreur (celle d'un lévrier de haute lignée) s'accommode si bien du pimpant « travesti », se dessine avec une acuité et une originalité de linéaments sans pareilles. Ressort qui ploie et se redresse, le tronc est souple, mais droit. Les cheveux châtains coupés court flottent sur une nuque de garçonnet. Airs de tête, sourire et regard sont d'une vivacité irrésistible ; sous la gaminerie du masque composé, sous la verve populaire voulue et obtenue par la Valente, une intelligence supérieure se dissimule à peine. Cette foraine a une admirable intuition de la chose théâtrale. Et les caracoles altières de sa danse russe sont enlevées avec une désinvolture aussi hautement élégante que ses pas accroupis sont sautés avec virtuosité. Ceci fait que la parodiste efface les meilleurs de ses prototypes connus. L'humour n'est ici que le masque burlesque dont s'affuble Terpsichore avant d'aborder le music-hall. Et il y a, en plus, la musicalité étonnante de l'Italienne. Elle commence

Nina Payne
(Photo Sobol)

son numéro intercalé dans la revue, par une parade parlée et chantée en russe. Elle imite l'articulation et le timbre de cette langue avec une justesse de microphone hypersensible.

Fantaisies musicales

Les jeux de physionomie, trémoussements ou gambades, qui assaisonnent son exécution musicale, car elle manie, tour à tour, l'archet

Maria Valente (Photo L. Roosen)

chantant sur une corde unique, les cuillers d'ébène du xylophone, la concertina et les plaques de métal, montrent, d'emblée, ce que vaut la mime. Toutes les expressions sont poussées à la charge, mais sous la grimace ironique apparaît la justesse du sentiment ; on la voit sacrifier à son généreux parti pris de nous faire rire, les plus exquises nuances de la rêverie et de la passion.

Sa danse espagnole sur un air connu, celle aussi de Russie, sont annoncées par l'artiste elle-même, comme autant de parodies. Ce ne sont pas, à vrai dire, des charges, malgré l'hyperbole narquoise. Ce sont des synthèses. Ce corps svelte et singulièrement amaigri, dépouillé de toute graisse, réduit à l'armature essentielle, est, sous le travestissement masculin et sportif, un admirable instrument de danse. Le contour net de chaque figure de danse, l'agencement et le jeu des lignes affinées et allongées montrent les grâces dépouillées de toute matérialité qu'on goûte dans une pointe sèche. Le mouvement, d'une très grande ampleur, vastes dégagés, souples cambrures, remplit et rythme l'espace du plateau. D'où viennent cette noblesse, cette pureté du dessin ? D'une nature prestigieusement douée et d'une race antique. Mais aussi

Synthèses

d'une culture traditionnelle. La petite fille de cinq ans n'avait-elle pas fait ses premières « pointes » à cet âge, sur le sable d'une piste, sous les yeux du vieux professeur italien attaché à quelque cirque de Moscou ? Cette foraine ressortit à la grande famille des Taglioni ou de ce Perrot qui avait été cinq ans « singe » dans un cirque ambulant.

Viola Webster
"Charleston"
(Wide World Ph.)

Et, tandis que les étoiles du ballet se présentent, la corde au cou, à la porte des music-halls, Maria Valente, danseuse pour rire, fait briller dans ses sketches de fantaisie l'esprit même de l'école qu'elle promène dans l'univers sous la bâche de sa roulotte.

Bateleuse et étoile

Ce double jeu est le secret même de ses admirables danses. Tout d'abord, la verve comique semble prévaloir dans ces caricatures du « baile » espagnol, du « hopak » russe ou du fox-trot dansé à la manière finlandaise. D'espiègles gamineries viennent corser la frivolité bouffonne de ces parodies : la danseuse se mouche des doigts, ou fait sonner son tambourin contre l'occiput de l'imperturbable M. Valente qui manie magistralement

l'accordéon. Mais tout en déformant plaisamment les pas de danse populaires, elle les transfigure par l'ampleur du style. Sous le masque de l'exagération, l'envergure, la souplesse, l'élégance de ses mouvements nous émerveillent. C'est bien là une étoile camouflée en pitre!

Sa manière, dans son espagnolade, d'effacer, de renverser, de cambrer le torse, les sinueuses spirales de ses tours, les caracoles cavalièrement enlevées de son pastiche russe, la prestesse et l'équilibre dans ses sauts accroupis à la cosaque, ce haussement de l'épaule et ce geste aussi de retrousser la manche, toutes ces formules de mouvement si typiques la montrent capable de saisir et de rendre le caractère même de chaque genre, d'extraire sa quintessence. D'où viennent, chez cette Italienne formée en Russie, cette faculté de métamorphose, cette ductilité et cette maîtrise ? Mais de la danse d'école qui alimente son caprice. Quelle est la magie qui, de cette bateleuse foraine, fait une grande artiste ? C'est sa culture classique!

Dans ce numéro, merveilleux travail de précision, — malgré l'apparence d'une nonchalente désinvolture, — les morceaux de virtuosité musicale sont enchaînés à des intermèdes de danse parodique par des boutades présumées décousues et des improvisations feintes. Valente interpelle le chef, rabroue son taciturne partenaire, s'insinue par d'amusantes confidences dans l'intimité du spectateur. Elle donne de la voix derrière le rideau, puis une chansonnette américaine, parade débitée par un organe menu, mais agréable, sert d'entrée en matière.

Mimique

J'admirais la baladine ; j'étudie la mime. Elle accompagne ses morceaux de bravoure sur le xylophone ou le monocorde par maints petits jeux de physionomie ; la comédienne seconde à tout moment la virtuose. Son fameux travesti de gavroche sportif qui accentue la maigreur amusante de la silhouette s'accommode d'une bien curieuse façon de la plus féminine des têtes. Le front très haut duquel un geste familier rejette les boucles châtain, le nez légèrement busqué et le menton pointu dessinent un profil aigu mais modelé avec délicatesse.

Toujours, à travers l'exagération gouailleuse, la pointe d'ironie, on reconnaît là l'expression la plus juste de la sensibilité la plus vivace. Les subterfuges employés par elle pour reprendre haleine entre les huit entrées de cet épuisant numéro, apostrophes au public, lazzis lancés à

Smirnova et Tripolitoff
(Photos Gilbert René)

la cantonade, agaçantes attentions pour l'impossible partenaire, forment autant d'intermèdes réjouissants. Ces présumés impromptus qui paraissent si prime-sautiers et qui sont si intelligemment étudiés me font parfois songer à une Dina Galli, cette Lavallière d'Italie. Mais les dons naturels de Maria Valente sont singulièrement consolidés par l'acquis : la discipline d'école. Ainsi pourvue, elle n'a plus à redouter la grimace ni les plus osées des boutades. Il lui est permis d'imiter, sans avilir son genre, — la croupe en saillie et les genoux écartés, — les contorsions simiesques du charleston. Elle se dandine pour faire rire les bonnes gens et joue de la croupe de manière à rappeler celle, fameuse, de miss Joséphine. Mais, si la bonhomie de l'Italienne est authentique, la grimace n'est que le masque, non certes le visage.

Présentées avec cette familiarité bon enfant qui enjôle la foule, les parodies de l'exquise bateleuse accèdent au grand art.

Le café-concert apparaît comme la citadelle d'une tradition complexe et durable ; ces effets reposent sur des procédés ratifiés par une foule cent fois renouvelée de spectateurs, sur l'atavisme du muscle et de l'esprit nourris par une séculaire expérience. Aussi la routine le guette. Mais peut-on parler de routine dans un domaine qui admet toutes les audaces, toutes les recherches auxquelles la morgue ou la moralité des théâtres littéraires ou lyriques se refuserait ; dans un domaine où la plus haute conscience apportée à l'exécution d'un « truc » est souvent, comme dans le cas de l'acrobate, question de vie et de mort ?

Le music-hall et la littérature

Le music-hall est donc un laboratoire, de permanentes recherches théâtrales dont les grandes scènes, voire surtout le cinéma, finissent par profiter. C'est à l'humble acrobate excentrique que l'ineffable Charlot emprunte sa technique, sinon son génie. Et les gants noirs d'Yvette Guilbert ne datent pas moins dans les fastes de l'art dramatique que le manteau d'Hamlet ou le cothurne de Roscius.

Cependant, je ne me donnerai pas le ridicule de faire une apologie du music-hall. D'ailleurs, il ne saurait qu'en faire. Les sympathies et les curiosités des hommes de lettres ne vont que trop à lui ; même j'en pâlis. Charles Nodier et Jules Janin avaient naguère découvert la panto-

mime aux Funambules, Théophile Gautier fit les honneurs du feuilleton aux chiens savants, et les Goncourt exaltèrent les clowns anglais ; Huysmans inaugura l'ère du music-hall. Jean Lorrain en exalta l'esprit, tout en le faussant par l'emphase. Un jour, on a vu Stéphane Mallarmé, esthéticien de l'absolu, crayonner, dans un fauteuil des mêmes Folies-Bergère, ses aperçus lumineux sur les danses dites serpentines de la Fuller. De nos jours, un Gustave Fréjaville fonda sur une connaissance raisonnée des faits la véritable critique de ce genre, cependant que M. Legrand-Chabrier s'imposa comme l'infaillible expert en matière de *circenses*. Depuis, tout le monde a suivi. Or, je frémis en constatant le fait. Car dès que le music-hall se laissera contaminer par des velléités littéraires et « artistiques », dès que le jongleur adoptera des vues étrangères à son antique métier et obscurcissant sa candeur professionnelle, c'en sera fait de ce genre jusqu'ici inusable. Je ne crois pas que nous autres, littérateurs, musiciens ou peintres, ayons grand'chose à enseigner à un maître du trapèze ou bien à ce modeste mime que j'ai vu, l'autre soir, figurer un pochard avec une « maestria » à toute épreuve. Le devoir qui incomberait plutôt au critique, c'est de signaler à ces simples le danger et de les ramener vers leur domaine traditionnel. La littérature a, ou je me trompe fort, déjà ravagé le film en prétendant le relever. Que le music-hall au moins soit épargné!

Nina Payne et l'humour américain

Mais j'aperçois que je tourne autour de mon sujet, qui est, comme l'on s'en doute bien, une danseuse. Quoique fameuse, je n'avais jamais vu M^lle^ Nina Payne ; maintenant, je l'ai vue et revue. Il est vrai qu'à considérer le programme on est prêt à croire que c'est là une danseuse littéraire, matière à copie plutôt que « performance » remarquable. M^lle^ Payne prétend être la girl de demain. Justes dieux! Elle aura lu *L'Ève future :* elle paraphrase Villiers de l'Isle-Adam... De plus, elle prétend présenter, en juxtaposant avec désinvolture deux méthodes contradictoires, des danses cubistes et dadaïstes. Mais laissons cette fumisterie — ou bien cette boutade ironique — et voyons Nina Payne à l'œuvre.

Grande, aux épaules larges, aux hanches étroites, au sourire éclatant, l'Américaine apparaît une splendide créature, issue d'une race sportive et virile. Ayant rejeté un étrange couvre-chef de forme cylindrique (ce doit être là son « cubisme »), elle secoue une brève et blonde crinière

de jeune moustang. Puis, elle danse. Sa technique, assez restreinte, mais très sûre, est plutôt celle de l'acrobate que de la danseuse. Avec aisance, elle fait le « grand écart », projette sa jambe à décrocher les étoiles, en fait virevolter le bas autour d'un genou qui semble désarticulé. De ses

Nina Payne
(Ph. Waléry)

talons sonores elle marque avec dextérité la cadence.« entravée » du jazz. Ayant épuisé ces moyens, elle esquisse un pas « à quatre pattes » ; et même dans ce réjouissant galop de singe, la femme reste belle.

C'est là le prologue. Elle revient suivie de son jazz-band, de blanc vêtu et constellé de rouge ; les musiciens escaladent le plateau. Et voilà qu'un jeu ou bien une lutte se déroule entre la danseuse et l'orchestre. Chaque musicien s'identifie, pour ainsi dire, à son instrument ; chaque instrument révèle un tempérament individuel : c'est lui qui semble entraîner l'homme.

La belle et le jazz-band

Devant le trombone agressif et lubrique, la Nina se replie gouail-

leuse et alerte ; suffoqué, il abandonne la poursuite. Déjà elle s'alanguit aux insinuations du violon. Et elle écoute, ébahie, la querelle de la clarinette et de l'inlassable trombone. Enfin, quatre hommes-instruments l'emportent, triomphante, juchée sur une chaise à porteurs dont les

Mona Paiva (Wide World Photos)

brancards sont formés par ses jambes écartées, tandis que le trombone fait une dernière fois paraître de derrière le rideau son insolent nez d'argent et pousse un dernier hoquet.

Ce débat de la femme avec les voix, ce dialogue des mouvements avec les sons, m'ont procuré le plus franc plaisir. Dans l'exécution, habile sans dénoter chez la danseuse un « training » de virtuose, rien de guindé, de forcé. Tout se produit avec une aisance discrète. Même en faisant la roue, Miss Payne reste « ladylike ».

Or, je ne sais pas, n'ayant pas vu le reste de son répertoire, si c'est là le fond de son sac. Je ne sais de quelle manière elle échappe à une certaine pénurie de ressources gymnastiques. Mais sa conception est

juste : mouvement exagéré et fantaisiste, corsé par l'humour d'une action bouffonne. Car l'hyperbole du geste appelle naturellement le rire.

J'emprunte à mon recueil *La Danse au Théâtre* cet instantané de la tant curieuse artiste qui, tout en montrant les caractères distinctifs

Mado Minty dans " Le Festin de l'araignée " (Ph. Manuel fr.)

de la « speciality » américaine, dépasse ce genre par l'originalité de sa manière d'être et le vif éclat de sa curieuse intelligence. Paris, d'ailleurs, la garda encore toute une saison.

Nina Payne, par sa nouvelle production incorporée à la revue des Folies-Bergère, n'a fait que susciter le souvenir vivace de son numéro de l'année dernière, ce jeu avec le jazz, ce flirt avec le trombone souverainement amusant. La nouvelle scène des pirates s'efface devant un pareil antécédent. L'idée de maquiller des virtuoses de saxophone en corsaires du XVIII^e^ siècle et de s'affubler d'une moustache nous paraît inconcevablement pauvre. Aussi l'on respire en voyant miss Payne suspendre cette insipide mascarade pour reparaître, grande, robuste

et fine dans son charmant « uniforme » de danseuse fantaisiste, le cou baignant dans l'écume d'une vaporeuse fraise et le bref jupon — raccourci sportif de l'ancien costume de gommeuse — lui battant les flancs.

Car cet art subtil et malicieux n'est ni extensible, ni malléable ; il est l'expression d'un genre défini et tranché, encore limité et aiguisé en pointe par une personnalité si caractéristique qu'elle perce sous tout déguisement.

Eloge de la lenteur

La vitesse est l'une des hantises de l'art contemporain. Le verbe et le pinceau sont également envoûtés par le sortilège de la célérité. L'artiste renonce au rythme naturel du corps humain pour s'associer à l'allure vertigineuse de la machine. D'Annunzio, le premier, exalte le « vélivol » ; Paul Adam avait glorifié l'élan monstrueux des gigantesques Compound. La pulsation du moteur, le vombrissement de l'hélice ne nous laissent plus percevoir le battement du cœur ni la prosodie régulière du souffle. Le futurisme lutte pour affranchir le tableau de ses entraves statiques ; en superposant sur la même toile plusieurs étapes consécutives d'un mouvement, il suggère, par l'artifice de la simultanéité, la vitesse. Le poète contemporain cherche, par une syntaxe elliptique, volontairement lacunaire, à créer le « style de télégramme » : abrégé, donc rapide. Et c'est en toute logique que l'on usera pour lancer ce procédé, de l'appellation d'un appareil électrique. J'ai devant moi — curieux symptôme — un livre assez récent, daté « Moscou, 11 janvier 1923 » (l'heure, par inadvertance, n'est pas indiquée). C'est là un « proseroman du type accéléré ». La période s'y montre désagrégée, réduite à ses formules les plus simples, à l'armature. Aucun déroulement oratoire et balancé de la phrase, aucune coupe « nombreuse », plus de ces cadences finales, de ces *clausulæ* chères à Cicéron. Il est assez curieux que ce roman saccadé et laconique « à l'américaine » ne soit, en somme, pas plus court qu'un autre. Il reste, néanmoins, représentatif d'un état d'esprit, d'une esthétique : celle de la hâte.

Prestige de la vitesse

Enfin le cinéma ne fait-il pas goûter à ses innombrables fidèles les sensations les plus poignantes de la vitesse dramatisée ? Songeons à ces « matches » haletants entre la fatalité acharnée sur le héros de l'écran et la providence qui le protège, — à la chevauchée suprême des *Deux*

Orphelines, à la course que l'homme gagne, dans *Way down east*, sur les éléments déchaînés. Le dénouement dépendant de la vitesse relative de deux mouvements parallèles, celui-ci devient l'agent pathétique du spectacle filmé. Et c'est cependant encore le cinéma qui vient nous

Miss Vera Olcott (Wide World Ph.)

ramener à d'autres sensations, méconnues ou obscurcies, et qui nous ménage mainte découverte ; il nous révèle, notamment, l'attrait de la lenteur... Dans un spectacle de l'Olympia, j'ai vu deux jeunes danseurs espagnols, les Titos, « steppers » à claquettes, achever leur numéro par une bien savoureuse parodie. (Ce couple s'est séparé peu après.) Ils reprennent leur dernière danse « au ralenti ». Ce n'est évidemment qu'une imitation bouffonne, tentée le sourire aux lèvres, du procédé mécanique : les danseurs vivants ne sauraient se soustraire aux lois de la gravitation. Mais ces jeunes gens s'étaient aperçus de l'effet immense et étrange du ralenti sur l'écran.

" Step " au ralenti

Nous avons tous observé ce procédé dans de nombreux « documentaires ». Il a servi, par la décomposition du mouvement, de témoignage dans des controverses sportives et nous a mis à même de décider sur le croc-en-jambe de Siki. Puis ce furent des steeple-chases, des « performances » de patineurs. Or, le plus souvent, j'ai pu constater ce fait surprenant : par l'action du ralenti le mouvement filmé s'augmentait de qualités esthétiques qui n'avaient aucunement paru à vitesse normale, d'une rêveuse et mélancolique grandeur. Ce mouvement nous semble vaincre la résistance d'une atmosphère plus dense que l'air. Le sautillement ridicule du boxeur n'est dès lors que le pas élastique d'un nageur somnambule, repoussé, dès qu'il touche le sol, vers la surface. Avec quelle noblesse s'agenouille et tend son cou le cheval qui tombe, ayant sauté une haie, tandis que le cavalier, pensif, suit le mouvement! Et de quel charme se revêt le saut oblique du maître-patineur par-dessus un groupe d'hommes accroupis sur la glace! C'est que cette lenteur, la durée augmentée d'une période de suspension pendant le saut ou d'un équilibre instable, nous cause une joie inconsciente, l'allégresse d'avoir vaincu cet « esprit de la pesanteur » qui est, d'après Nietszche, l'obstacle qui nous sépare du surhomme. De cette allure spectrale d'esprit impondérable, de cette manière d'être surnaturelle que confère à l'homme la lenteur, le cinéma s'en est d'ailleurs aperçu. Ainsi je l'ai vu utiliser cette constatation dans un roman-feuilleton assez vulgaire où l'écraniste a su transfigurer un comédien en « esprit du mal », mystérieux et diabolique, en le faisant agir au ralenti au milieu d'une action normalement rythmée. Voilà donc la vitesse non plus servie mais asservie par un artiste. Car, pour obtenir le ralenti, il faut augmenter sur la pellicule, le nombre des images en tournant beaucoup plus rapidement la manivelle de l'appareil. Ainsi la vitesse, fait mécanique, produit la lenteur, résultat esthétique. Or, cette utilisation esthétique de la durée est préfigurée, au théâtre, par le système de danse classique. Dans tout ballet, comme dans la « série » (ensemble d'exercices constituant la leçon quotidienne de la danseuse), nous trouvons une partie qui s'intitule « l'adage ». Observons que ce terme même ne correspond pas à telle configuration des mouvements, mais à leur allure : la lenteur. Au point de vue purement mécanique, l'adage est composé par les différentes variantes de l'équilibre. Mais

Poésie de l'adage

M. Moros et Inger Friis (Wide World Photo)

son charme très pur résulte des développés, mouvements de la jambe agissante qui servent de transition d'une attitude à une autre. La beauté du développé tient essentiellement à sa durée. Le grand battement rapide porte la jambe à la même hauteur qu'un long développé. Mais c'est en voyant le pied se retirer lentement le long de la jambe d'appui, le genou se tendre, le cou-de-pied se bomber que nous sentons les lignes de l'adage chanter en nous. Et c'est de même dans la sensation ou l'illusion de la durée qu'il faut chercher l'enchantement de nombreux temps sautés.

Vols planés

Avoir l'air de planer, comme sur l'invisible aile, ne descendre que lentement, voici les apparences qui importent à la beauté de la voltige. Retomber légèrement, avec aisance, et non couler à pic, voici le privilège du « ballon ». L'entrechat par lequel on croise à plusieurs reprises les chevilles en sautant ne contribue-t-il pas à nous faire paraître le saut plus lent ? Le costume de danse lui-même, le « tutu », n'est-il pas là — parachute de gaze — pour feindre d'amortir et de ralentir la chute de la danseuse, projetée dans l'espace par l'élan d'une cabriole ?

Et c'est encore le music-hall qui en développant l'« adage » en numéro acrobatique saura élargir le domaine prestigieux de la lenteur. Quand, au « Moulin Rouge », Charles et Divina répétèrent au ralenti leur pas de deux « à portées », l'effet fut des plus frappants, car l'équilibre instable des groupes et transitions n'avait paru assuré que par la rapidité du mouvement. Littéralement, ils arrêtaient au vol la chute du corps par la savante tension de leurs muscles assouplis!

C'est ainsi qu'en étudiant les ressources du mouvement en scène, nous devons compter autant avec son allure qu'avec sa forme. Et nous verrons, en cet « âge de l'avion » et de l'homme aplati devant la machine vertigineuse qu'il a créée et qui le prime, s'épanouir les enchantements de la lenteur.

Rythmique au music-hall

Une fois de plus il convient de proclamer le mérite du music-hall qui ne néglige rien pour assurer sa vitalité. Il prend son bien où il le trouve ; il tire à lui, après épreuve, tout ce qui est susceptible de l'enrichir. C'est une pareille expérience qui aura amené M^me^ Marie Kummer et son école, que je n'avais pas encore eu l'occasion de voir, sur le plateau des

Champs-Elysées, expérience qui aboutit à un inévitable échec. Telle est la monotonie de ce spectacle qu'en dix ou douze minutes l'intérêt est irrémédiablement épuisé.

A nouveau, je suis resté perdu d'étonnement devant la ténacité

Georgia Graves (Photo Waléry)

de cette inconcevable illusion qui s'appelle danse rythmique ou plastique! Voilà bien un quart de siècle que cet aveuglement persiste — ou cette supercherie. J'étudierai dans un chapitre spécial la doctrine et la pratique de ce genre hybride, en m'en tenant ici à mes impressions de music-hall. J'ai suivi avec une extrême attention les évolutions des huit élèves et de leur chorodidascale. J'ai été frappé par l'indigence de leurs moyens d'expression, par le caractère mécanique, mais cependant incertain de l'exécution, par l'absence de toute personnalité.

Ces marches et contre-marches scandées avec plus ou moins d'énergie selon la force des accents, ce procédé des « notes tapées » m'apparurent comme le plus usé des poncifs, fade dans le sentiment, rudimentaire dans sa technique. On voit venir avec un indicible ennui la formule du pas frappé, avec le corps penché en avant, le genou projeté verticalement et les bras restés en arrière. Et tout cela avec une incertitude, un embarras, une appréhension dans le moindre mouvement!

Ce que j'ai trouvé de mieux, malgré une uniformité, une paralysie de l'invention, c'est la marche militaire, où les jeunes filles glissent et sautillent allègrement sur la pointe du pied, le talon levé. Or, ce « tempo di marcia » exprime la plus primitive des sensations rythmiques. Par ailleurs,

Georgia Graves
(Photos Waléry)

les rapports entre danse et musique se réduisent à la plus approximative et grossière des concordances. Quelle régression depuis les premières tentatives de M^me^ Isadora Duncan qui mettait au service d'une théorie manquée et d'un orgueil ingénu sa personnalité plastique et une émotion sans feintise ! Le numéro rythmique est suivi immédiatement d'une quelconque entrée des « Champs-Elysées Girls » ; or, l'intermède, une bagatelle, et qui n'est pas des plus heureuses, écrase et annule le numéro des « intellectuelles ».

Intellectuelles et plébéiennes

C'est que ces petites plébéiennes anglo-saxonnes ont un style, bien

que trivial, et, en sus, un métier cohérent et nuancé répondant aux exigences de ce style ; bref, elles ont une culture, inférieure, soit, mais véritable et vivante. Or, entendez-moi bien, chacune de ces girls est certainement capable d'exécuter sur-le-champ, à la première vision, n'im-

Georgia Graves (Photo Waléry)

porte laquelle des danses de ces rythmiciennes qui sortent d'une école et font des études qu'il faut présumer assez longues. Que reste-t-il à ces jeunes filles, victimes de cette illusion méthodiquement entretenue dont j'ai parlé, pour ne pas déplaire tout à fait ? Leur tenue, leur bonne éducation, l'absence de grâces courtisanesques et de tout cabotinage agressif. A les voir, on oublie qu'on est au spectacle : agrément paradoxal.

Georgia Graves

Grande, déliée, aux muscles allongés, Miss Graves ne saurait, malgré ses grands yeux limpides et ses boucles soyeuses, passer pour une beauté. Elle n'est pas plus une virtuose de la chorégraphie. Si, avec ses pieds nus

La sphère et le cercle

et sa tunique à la grecque, elle apparaît une émule d'Isadora Duncan, si, d'autre part, elle emprunte quelques pas à la danse classique et quelque souplesse à l'entraînement des girls, son acquis reste très limité : certain équilibre sur les doigts de pieds tendus (trois quarts de pointe) et, avec le buste rejeté, un ample « grand jeté » bien enlevé et porté, ainsi que la vaste ouverture de ses grands ronds de jambes qui dessinent une magnifique courbe. La rare portée de sa « spécialité » ne se laisse pas expliquer par une exceptionnelle adresse. Elle est l'effet d'une idée juste appliquée avec autant d'ingéniosité que de grâce naturelle.

Cette idée consiste à relier, à enlacer l'harmonie vivante et vibrante du corps humain à la perfection abstraite d'un corps ou d'une figure géométriques. Conception très simple, mais du plus haut intérêt. Tout problème d'esthétique se réduit aux rapports entre les phénomènes de la vie, multiple et ondoyante, et les formes idéales que prend la pensée. Le « numéro » de la blonde Anglo-Saxonne se trouve ressortir, ainsi, à la philosophie de l'art !

L'année dernière, Miss Graves avait jonglé avec un ballon rond, quasi impondérable, mat et diaphane, suggérant une bulle de savon. Elle faisait glisser cette sphère idéalement pure le long de son bras fluide ou la maintenait en équilibre au bout des doigts. Cette fois-ci, elle manie un grand cerceau, anneau d'acier brillant et froid. Dans la surface que délimite ce cercle magique, la blonde enfant inscrit, de son corps musclé et souple, une foule de poses au dessin innocemment voluptueux. Elle se déhanche, se redresse, s'incurve en spirale, et sa mouvante arabesque s'enroule autour du contour rigide et plein du cerceau de clair métal.

Georgia Graves (Wide World Ph.)

A gauche Endja Mogoul; à droite Lyne Jack (Wide World Photos)

Avec *Le Train Bleu*, le ballet d'avant-garde nous signifiait sa déchéance volontaire. Il abdiquait solennellement en faveur du music-hall. Nous acceptâmes le présage et délaissâmes les ballets de Monte-Carlo pour les attractions de l'Olympia. D'ailleurs, nous connaissions le chemin. Ayant planté là cette présumée « statue de la frivolité », nous nous tournâmes une fois de plus vers la frivolité vivante et créatrice. On aura voulu « déniaiser » le music-hall. Mais on n'a pas été très malin. Qui sait si le music-hall n'est pas destiné, devant la carence et les erreurs des grandes scènes lyriques, à devenir le refuge de la grande tradition de danse théâtrale ?

Ballet et Music-hall

Certes, il a élaboré, au courant de deux ou trois mille années de travail continu, des genres qu'il possède en propre. La danse acrobatique s'honore de procédés ratifiés par des siècles d'expérience, se perdant dans un lointain insondable. La danseuse égyptienne du tesson de Turin exécute la culbute à la manière des Fratellini. On retrouve la promenade sur les coudes du nègre Mutt chez les cubistétaires, peintes par les potiers

grecs. Les « mimiques » des jongleurs médiévaux, les pantalonnades des comédiens italiens « all improviso », les contorsions des forains perpétuent la tradition. Et de même que dans les autres domaines de l'esprit, la lutte et la réconciliation des forces de conservation et de renouvellement assurent la continuité du genre.

Quelques numéros récents mettent en présence, une fois de plus, les deux tendances. Mlle Endja Mogoul, que Paul Franck a produite et que nous avons retrouvée au Casino de Paris, pare son « numéro » de certains attraits modernes. Sa belle nudité est robuste et brutale. Son apparition frappe comme frappe l'uppercut d'un boxeur. Elle se déplace sur des rythmes syncopés, selon de lourds accents appuyés à outrance. Elle se déhanche avec véhémence et marque les coins avec brusquerie. Son jeu de reins et de croupe est provocant et ne craint pas d'être vulgaire. Ce n'est pas une peinture de vase. C'est une courtisane « fatale » de Rops, faite pour effrayer et séduire les derniers baudelairiens. Tout ceci est à peine étayé par une technique superficielle et chancelante. Les bras ont une souplesse estimable. Mais les jambes, massives et belles, ont un jeu saccadé et très pauvre ; le torse est dur. Endja Mogoul passe outre. Le spectateur, frappé entre les yeux, titube, voit rouge et applaudit.

Femme fatale

Tyne Roberts dans
" Rose-Marie "
(Photos Walery)

On dirait que le numéro de M^lle Georgette Roger, qui se produit actuellement dans un music-hall différent, mais que l'Olympia avait déjà présenté, est fait pour servir de contraste à la « satanique » Endja Mogoul.

Souplesses

La jeune Française défend une conception toute conventionnelle avec une ferveur et une pureté rares. Elle intitule son numéro « Danses de souplesse ». Et elle n'a aucune autre préoccupation que d'exercer et d'exalter cette dernière fonction. Son apparence même dénote une simplicité qui, sur le tréteau, devient une étrangeté séduisante. Elle est grande, les jambes longues, les pieds de même. Sa figure allongée, aux traits réguliers, est placide et tant soit peu rêveuse. Elle ne se sourit qu'à soi-même quand elle a particulièrement réussi un pas. Aucun cabotinage chez cette artiste qui ressemble plutôt à quelque héroïne de Léon Frapié. Elle exécute. Elle égrène avec tranquillité le chapelet du rite acrobatique. Elle ne changerait pas une virgule à ce catéchisme. Son costume est désuet, mais cela ne déplaît pas. Tunique à la grecque en soie rouge plissée, éventail d'autruche ; pour coiffure, des cheveux blonds fort beaux. L'adage qu'elle danse sur la *Sérénade* de Toselli — choix qu'on croirait d'une banalité voulue — enchaîne des « équilibres » classiques avec des exercices de souplesse par des transitions tout à fait logiques. M^lle Roger « dégage » très aisément et très haut ; elle allonge une arabesque penchée avec un aplomb imperturbable ; et d'une préparation fondue elle glisse doucement et sûrement sur le grand écart. Grâce au « dehors » de la danseuse d'école, elle conserve, tout en effleurant de ses doigts de pied la nuque de sa tête renversée, une silhouette gracieuse, très simple et reposante pour le regard.

Bateleuse classique

Mais ce mélange, pur de tout alliage étranger, de la foraine et de la danseuse d'école, qu'elle réalise, est d'une beauté certaine. Georgette Roger représente avec conviction et agrément la danse acrobatique classique, de même que l'Américaine Lola Menzeli, qui choisit ce nom de guerre pour rendre hommage à son professeur, l'illustre étoile italienne du même nom, enivre les salles de music-hall par des prouesses de haute virtuosité chorégraphique mises en valeur selon l'esthétique de la piste.

Si dans cette sélection des divers aspects de la danse sur le tréteau d'attraction je cherche à assigner à des genres aussi mixtes leur place, qui est considérable, comment ne m'occuperais-je pas scrupuleusement de ces artistes qui inscrivent, sans se laisser intimider, ce titre au programme d'un music-hall : « Danses classiques ». Par un changement dans l'ordre affiché des numéros, ils courent, de plus, un danger immense. C'est Little Tich qui les précède. Or, le prestige de cet être, à demi légendaire et pourtant si étonnamment vivant, est inouï. Il appartient à un passé glorieux que perpétue pour nous autres le crayon de Toulouse-Lautrec. Nous l'imaginions entre M^me^ Yvette Guilbert tirant ses gants noirs et Marcelle Lender dansant le boléro de *Chilpéric*. Quant à moi, j'avais pieusement reproduit dans un de mes livres sur la danse la lithographie qui montre le fantaisiste anglais en danseuse espagnole. Mon émotion fut donc profonde ; mais l'inénarrable réalité de cet art exquis effaça en un clin d'œil tous les souvenirs littéraires et je fus emporté par l'hilarité délirante de la salle qui redemandait impérieusement M. Tich. C'est dans ce beau tumulte que l'orchestre préluda et que les danseurs firent leur entrée. Et dès les premières révérences et génuflexions du menuet de Paderewsky, ils dansaient devant un public recueilli et bientôt charmé. Avec l'adage, le succès s'affirma. M^lle^ Klotza a une personnalité physique forte mais assez singulière. Grande « plus que nature », pour une danseuse, elle est très bien proportionnée. De la sorte, on pourrait difficilement l'assortir à un ensemble : elle est pour ainsi dire condamnée à sortir du rang et à exercer l'emploi de virtuose. Aussi cette jeune fille, aux traits curieux de mulâtresse pâle, fait-elle preuve de qualités très grandes et très pures. Les jambes, longues, ont le plus beau galbe. Les pieds, petits, au cou-de-pied bombé, aux chevilles fines, aux pointes courtes et carrées, bien placées, sont de superbes instruments de danse. Dans les ronds-de-jambes sautés, descentes à cloche-pied sur la pointe, le genou joue comme une charnière d'acier. M^lle^ Klotza étant très régulièrement placée en dehors et dégageant avec une aisance remarquable, son envergure est grandiose. Les ports de bras sont étudiés et constructifs : ni déformation, ni outrance. Mais on ne saurait juger de son parcours que sur un plateau spacieux où elle aurait pu mettre la bride sur le cou à son « manège ». Pour le moment, — et comme elle est

Le " tutu " au music-hall

Janine Klotza

Lola Menzeli (Wide World Photos)

véritablement trop grande pour « faire joli », — elle « fait beau ». Mais ici la danse d'école conquiert sa place sur le tréteau grâce à l'éclat des grands temps de bravoure et, les surprises des difficultés vaincues, il arrive que le charme et les beautés cachées de ce sublime langage s'insinuent en contre-bande sur les planches de la scène d'attractions...

Clair de lune

La nappe d'argent tombant des projecteurs et tissée en même temps par les harmonies de Debussy — tandis que le bleu du rideau prend la transparence de l'azur — transforme le tréteau de l' « Olympia » en un lieu de rêve, où deux ombres heureuses échangent leurs effusions selon les rites pleins d'âme du pas de deux classique. Un jeune couple, Eve et Jean Fazil, a entrepris de gagner le public du music-hall à la poésie pure de ce dialogue muet, l'adage de ballet. Ils se refusent à transiger! L'effet facile, la prouesse acrobatique, restent exclus de leur court poème de danse Tandis que le sortilège du nocturne de Debussy les cerne de

son cercle magique, les danseurs expriment, en un langage de mouvements simples et harmonieusement liés, cette tendre et mélancolique extase qui monte de l'orchestre. La lente ascension de la jambe qui se développe et dégage est accompagnée par l'ouverture mélodieusement arrondie des bras. Quelle n'est pas la noblesse que la méditative «lenteur» du discours plastique confère aux pas même les plus usuels! Chaque courbe dessinée par le corps qui, ayant tourné sur lui-même, retrouve son équilibre en une flexion fondue du genou, prend, au ralenti, une grâce pensive. Dès les premières mesures, le charme agit. La femme, arborant un tutu très bref, vire en piétinant sur les pointes tendues, tandis que l'homme, agenouillé, caresse du geste et du regard ces jambes croisées et vibrantes telles des cordes sonores. Puis, l'adage se développe selon les formules consacrées ; les amants se quittent et se cherchent ; l'homme enlève sa douce proie dans les airs et lui fait décrire de vastes paraboles portées. Ou, encore, il la fait tourner sur le pivot de la jambe d'appui en un vivace « tour de promenade ». Tout cela est supérieurement réglé, avec une extrême discrétion dans les moyens, mais avec une grande fraîcheur de sentiment. Tout tend à l'harmonie, non à l'ostentation dans la difficulté vaincue. La virtuosité des tours vertigineux n'est pas cherchée. D'ailleurs, la technique du couple, encore incomplète, ne lui permettrait pas un tel luxe.

Harry Reso (Photo S. George.)

Harry Pilcer (De gauche à droite photos Gilbert René et Roosen)

Mais si, malgré de surprenants progrès, M. Jean Fazil n'est pas encore en possession d'un métier accompli et si son exécution est encore incertaine, son sens du style, l'élégance des attitudes, la conduite de la ligne lui donnent le cachet du danseur classique qui est un oiseau rare. Sa formation gymnastique n'est pas achevée ; ses muscles sont insuffisamment aguerris pour les grands temps de vigueur et de bravoure. Mais déjà il me semble avoir l'essentiel : la vraie manière du danseur noble français. Et nous avons vu que le public du music-hall n'est pas réfractaire aux délicatesses de ce rendez-vous au clair de lune bercé par une mélodie de Claude de France.

Forains russes

Chaque saison, ou peu s'en faut, nous voyons reparaître pour une quinzaine, à l'un des music-halls, la troupe ambulante des Eltzoff.

Il importe que je m'explique au sujet de cette compagnie de baladins forains. Malgré la détresse avouée des costumes et la banalité minable

des accessoires, ils nous avaient ému d'une façon d'autant plus surprenante qu'ils prenaient sur le programme de l'Empire la suite des Sakharoff, attifés, coiffés, pomponnés avec une méticuleuse recherche. Le numéro des Eltzoff réalise dans son ensemble le succédané d'un spectacle de danse

Jean Fazil (Ph. Marchand Bruxelles)

complet mais obtenu par des moyens de fortune : « Ballets Russes » pour chef-lieu de canton. Il y a là des pas de deux dits classiques, l'inévitable danse des poupées mécaniques sur une musique de Liadoff, *La Mort du Cygne*, candidement imitée de Pavlova, fléau comparable à la Danse d'Anitra chez les danseurs planipèdes, tout un morne défilé de topos chorégraphiques tronqués, forcés, inondés d'une honnête sueur. Ce labeur forcé doit correspondre aux besoins du public de province ; et l'ambition de la roulotte de s'élever jusqu'au style d'opéra n'a rien que de très courageux.

L'attraction exercée sur ces danseurs populaires par les sublimes

formules plastiques de l'école apparaît, certes, touchante. Mais dès que la danse classique cesse d'être un langage complet, elle tombe aisément à rien. On n'est danseur d'école que par la totalité de sa manière d'être.

Une préparation, voire une maîtrise, relatives ou partielles, échouent

Tamara et Fowler (Photos Lipnitzki)

entièrement. On s'essaie, pourtant, depuis un certain temps, à isoler tels éléments de ce système gymnastique pour les exploiter commercialement.

Des entraîneurs américains savent, par d'habiles procédés illusionnistes, créer pour leurs « poulains » un semblant de virtuosité. Ce n'est pas d'une étude du métier qu'ils partent, mais de celle du public. Ils suggèrent ce qui plaît ; ils escamotent le fond. Et le spectateur le plus avisé en matière de danse se laisse séduire tantôt par l'endurance des pointes, tantôt par le nombre des pirouettes. Et devant des difficultés moins réelles que simulées par une frappante présentation, il s'extasie sur l'admirable technicien qu'il a la chance d'applaudir. N'avons-nous pas vu, aux Champs-Elysées, la danseuse d'un couple acrobatique s'élancer, à tout instant, dans des « manèges » circulaires, virer indéfiniment sur elle-même en

Georgia Graves
(Photo Wide World)

faisant les « quatre coins » ? Elle s'obstine à cet exercice parce qu'il est son unique ressource. Et cette agitation uniforme crée l'illusion de la puissance.

Tant que les Eltzoff s'efforcent vers le grand style, s'énoncent par

Erna Carise (Photo Waléry)

adages et taquetés, leur numéro reste quelconque. Mais voilà que dans un décor de village ukrainien se déchaîne le finale. Les hommes se relaient dans une véritable orgie giratoire. Ils tournent avec la plus inventive des frénésies. Le plus profond instinct du terroir se manifeste subitement, de ce terroir que foulèrent jadis les hordes polovtsiennes. L'allégresse foraine tourne à l'orgie farouche, la gymnastique au rite à l'ivresse dionysiaque. A la base de cet ouragan, on reconnaît le mouvement de la danse accroupie enrichie de maintes variantes du saut périlleux ainsi que le

Atavismes

pratiquent acrobates de tapis ou sauteurs arabes. D'immenses cabrioles projettent les corps obliquement à l'autre bout du plateau, d'innombrables tours les font virer en l'air, mais c'est surtout dans les pirouettes que les Eltzoff livrent à la méditation du chorégraphe les trouvailles les plus variées, telle cette pirouette à la seconde, mais accroupie, le genou de la jambe à terre entièrement plié. Chez ces danseurs de foire russe, la plus que millénaire expérience du jongleur ambulant s'allie à l'atavisme de l'homme des steppes pour produire cette fureur saltatoire dont les danses de *Pétrouchka* ne furent qu'un reflet stylisé, ironique et attendri. Chez ces simples, qui s'honorent pourtant d'imiter gauchement les procédés des gens de théâtre, illustrations du music-hall ou ballerines impériales, l'impulsion primitive et ancestrale de la danse russe survit à l'état de force élémentaire. Ces jeunes gens, que nous applaudissons, en l'an 1928, sur une scène très parisienne, sont un peu les contemporains des personnages du *Sacre du Printemps*.

Une Morris-Girl (Wide World Photo)

Les " Rash Girls "
(Phot. H.Manuel)

II. — GIRLS

Les menuets de la Reine, les ballets des opéras de Lully, les passe-pieds de M^lle^ Camargo, tous les exquis raffinements d'une culture chorégraphique où se complaisait l'ancien régime étaient, avions-nous dit, la transposition subtilement distillée des divertissements populaires et des jeux rustiques, des pastorales stylisées : Ninette à la cour. Sous la troisième république, la ville a évincé la cour, le boulevard a succédé à Versailles. Et quand notre civilisation se mit en quête d'une expression saltatoire, ce n'est plus dans les campagnes désertées, c'est chez la pègre des capitales, dans les baraques des forains et sur les pistes des bals-musettes qu'il lui fallut chercher l'allégresse spontanée bien que crapuleuse et outrancière, l'impulsion initiale qui anime la danse. C'en était fait des paysanneries débonnaires, des idylliques agrestides. Les pieds dans le ruisseau, la « canaille » fêtait les dernières saturnales. La base sociale avait changé.

Saturnales modernes

Il en résulta une floraison colorée et abjecte, mêlant le dévergondage à la candeur, puérile et lascive, où avait passé quelque chose de l'âme faubourienne, ou du moins de sa partie inférieure, toute une époque qui attend son historien. Mais nous devons à l'un des esprits « fin de siècle » les plus délicats un éclatant hommage à la vertu saltatoire, aux qualités intrinsèques de ces équivoques délassements. « Ce sont deux grands artistes », s'exclame Jules Lemaître, ayant vu valser au bal du Moulin-Rouge la Goulue et Valentin le Désossé qu'il désigne sans les nommer,

Girls aux "Folies-Bergère" (Instant. Rombouts, Paris)

par des allusions fleuries. « Elle tourne, que dis-je ? elle tourbillonne autour de lui avec une rapidité vertigineuse — et si aisée ; il la soutient, il la guide dans un caprice des pas sans cesse rompus et entre-croisés avec une si impeccable sûreté ; l'harmonie de leurs mouvements est si

A gauche Dollie et Billie; à droite les Dodge Twins (Ph. H. Manuel)

parfaite que, si vous espérez jamais voir une grâce plus précise unie à une force plus souple... inutile de chercher, vous ne trouverez pas. » Et c'est un contemporain de Rosita Mauri et de la Cornalba qui parle! Si sa description se meut en des termes généraux, si aucun trait concret ne cerne l'image du couple éperdu ni précise les prestiges de sa virtuosité, l'accent enthousiaste de l'auteur dément son demi-sourire. On voit Lemaître fasciné par la puissance élémentaire du phénomène. Et son indulgence amusée pour cet art de déclassés et de dévoyés s'étend au quadrille même, car « les jambes fines que moule la soie noire, dardées au plafond dans un enragé mouvement de balancier, parmi l'envolement

Quadrilles

neigeux des jupons, ont l'air si spirituelles »... Nous découvrons dans cette péroraison lestement enlevée (on croit lire du Jules Janin savourant quelque parade de Deburau, l'illustre « funambule » du théâtre à quatre sous), une indication technique, on

Les Dolly Sisters (Photos Waléry)

voit la danseuse envoyer en l'air, de façon à décrocher le gibus de son partenaire à l'aspect sévère, sa jambe, jaillissant du flot de dentelles et qu'elle reposera à terre, tendue, le cou-de-pied cambré, pour la projeter encore, après ce fugitif contact avec le sol. Il y a un entraînement, presque une discipline gymnastique, sous l'insolente provocation de ce « mouvement de balancier », la dislocation systématique du fémur jouant avec élasticité, l'équilibre pénible « le pied dans la main » (ou plutôt la cheville), bref un commencement d'école.

Chahut

Or, le chahut, où brillèrent d'un singulier éclat la Goulue, Mimi-patte-en-l'air, Grille-d'égout, idoles populacières aux surnoms symboliques,

« naturalistes » et ignominieux, ainsi que l'innénarable Valentin, n'est plus, désormais, qu'une attraction archaïque et frelatée, ce « french cancan » pour étrangers, avec ses quadrilles improvisés, imitation frauduleuse, indigne désormais du crayon lithographique de Toulouse-Lautrec ou du burin de Louis Legrand.

Les Rowe Sisters (Photo Waléry)

Valse chaloupée

Il faut considérer comme le dernier sursaut de cet « exotisme parisien » refoulé des boulevards extérieurs jusqu'aux fortifications déjà condamnées, cette valse chaloupée, dite danse des apaches, le « pas de deux » du « marlou » et de la prostituée, simulacre de la menace brutale aussi bien que de l'étreinte, aoristis qui tourne au pugilat, danse macabre de l'amour vénal à laquelle restent attachés les noms des créateurs, Mistinguett et Max Dearly. Ce genre, dont le pittoresque sombre et la libidineuse cruauté n'ont plus rien de la gaieté, de la « gentillesse pas très distinguée, mais si bon enfant » des quadrilles d'antan, se cristallise bientôt. Il a sa con-

vention vestimentaire, son uniforme noir et sang, ses jeux de scène prévus. Mais le duo acrobatique fuyant le mélodrame farouche pour des recherches purement gymnastiques et plastiques a porté le coup de grâce aux « javas » ainsi dramatisées.

Les Rowe Sisters (Photo Waléry)

L'offensive des girls

D'ailleurs, toute une armée disciplinée et résolue aura bientôt évincé les folles chahuteuses de jadis, une force qui, maîtresse du music-hall, envahit l'opérette et menace l'Opéra. L'Eve future, la sportive anonyme, l'impersonnelle beauté, l'être-foule : la *girl*. Depuis quelque trois ans, elle n'est souvent plus l'auxiliaire du spectacle, elle est « le » spectacle. Cette mainmise toute récente est le fait d'une troupe d'élite américaine qui, renonçant à niveler un ensemble en supprimant l'identité de chaque interprète, réunit les individualités les plus marquées et coordonne les expressions des tempéraments les plus divers. Les premières Gertrude Hoffmann Girls avaient accompli au Moulin Rouge un coup d'Etat

audacieux. Elles détrônèrent la « vedette » et firent triompher au music-hall un genre jusqu'alors subalterne et auxiliaire.

Voilà bien un quart de siècle que des pelotons de girls battent en tous sens la jungle des capitales modernes. Aux programmes d'attractions, aux

Gertrude Hoffmann en répétition (Ph. H. Mannel)

revues à grand spectacle elles mêlent, entre le couplet patriotique et le tableau de nu, leur intermède, toujours le même, ou du moins ressenti comme tel. Toutes les compagnies de girls se ressemblent. Toutes les girls d'une compagnie se ressemblent. Nous avons autant de peine à les distinguer l'une de l'autre que les modèles d'un graveur japonais, les traits des « grandes têtes » d'Outamaro. Un numéro de girls met en action un organisme collectif. La simultanéité absolue du mouvement accentue la quasi-identité physique de ces êtres débités en série. La personnalité de la girl « classique » est abolie, le type général, le modèle unique multiplié à volonté. On ne sait pas leurs noms ; on ne connaît que la marque de

L'être-foule

Girls (Photos Waléry)

Girls Instantané
(Photos Rombouts)

Gertrude Hoffmann Girls (Photo Waléry)

fabrique : les Fisher, les Tiller, les Jackson. Sur l'uniforme pulsation de rythmes pairs, elles dansent en projetant leurs pieds à la hauteur des yeux, ou en faisant, le genou levé, tournoyer le bas de jambe. En dégageant avec violence, elles projettent une jambe latéralement, la croisent ou dessinent un ample rond. Mouvements empruntés au chahut, ceux-là antiques comme les Pyramides, ou au cancan français, mais dégagé du bouillonnement des jupons et des allusions des dessous. De court vêtues, jambes nues, ces jeunes plébéiennes anglaises, blondes, roses et joufflues comme des poupées, déjouent par leur ingénuité les embûches les plus cyniques du vice européen. Robustes, toutes en muscles, elles opposent leur alignement impeccable et leur fringante vaillance au veule troupeau des « marcheuses », étalage de chair envahissante et faisandée, images d'une luxure que le bâillement exorcise. Défilant par file serrée, les épaules de chacune collées aux omoplates de l'autre, tournant au public un seul profil en seize ou vingt-quatre « répliques » ou bien développant leur rang face à la rampe, épaule contre épaule, bras entrecroisés, les mains dans les mains, la phalange des girls marque d'un unanime et sonore talon la cadence monotone mais énergique du « step ».

Phalanges et pas de parade

J'ai parlé de phalange et ce n'est pas qu'une métaphore. C'est qu'on discerne dans les exercices de girls le martial prestige des pas de parade, ces ballets militaires d'antan, la liesse populaire de la retraite au flambeau, tambours en tête, l'enthousiasme scandé de la féerie guerrière. Quand, casquées et empanachées, les Jackson descendaient, l'autre jour, au « pas

Les Gertrude Hoffman Girls dans "Indiana" (Photo Waléry)

de l'oie », la main sur la hanche, le large escalier du Reichstag allemand, n'évoquaient-elles pas les fastes de l'Empire aboli, la solennelle splendeur de la « Wachtparade » ? Mais à côté de la revue militaire, les bataillons de girls cherchent d'autres formules de mouvement collectif, des formations plus étroitement cohérentes. Entre les soldats, formés par rangs, il y a une distance, un intervalle réglementaire qui les isole l'un de l'autre; ce sont des pions sur un échiquier. Une troupe de girls ne forme qu'un seul organisme, une chenille à trente-deux pattes. Elles adhèrent si étroitement l'une à l'autre, s'enlaçant par la taille, se tenant le coude, que l'amplitude et la direction du mouvement s'en trouvent limitées et circonscrites.

On aurait tort de croire néanmoins que les évolutions simultanées et synchroniques épuisent les ressources d'une entrée de girls. Non seulement elles en varient l'effet en se couchant sur le dos « topsy-torvy » pour exécuter en l'air leurs pas gymnastiques, tensions et détentes musculaires rythmiquement décomposées. Mais on les voit aussi égrener un mouvement qui se transmet de l'une à l'autre comme par un courant électrique. Ainsi chaque girl fait mine de s'asseoir sur les genoux pliés de la suivante qui la maintient par le coude. Cette figure s'appelle le « chemin de fer ». Ou bien, elles choient l'une après l'autre tel un jeu de quilles. En anticipant sur l'ordre historique de notre exposé, nous pourrions citer les trouvailles du *Totem-tom-tom,* ballet indien de l'opérette *Rose-Marie,* où

Variantes

"Totem-tom-tom"

le capitaine des cinquante Scott-Girls les fait former et dénouer les figures les plus diverses, tantôt balayant le plateau en queue de serpent, tantôt ployant comme des épis que fait onduler un coup de vent. Cette fantaisie géométrique, ces ordonnances de facettes vivantes qui se transforment

Miss Florence (Photo Waléry)

tels les verres de couleurs du kaléidoscope, le jouet qui enchanta l'enfance d'André Gide, nous ramènent vers les « chemins » et « figures » où excellaient jadis les maîtres à danser de la Renaissance, « géomètres inventifs » réglant les « entrées » des ballets de Cour.

Or, les « producers » modernes qui font d'un ensemble de girls le cadre même d'une revue à grand spectacle, les condamnent à un mutisme propice à leur triomphe. Le fait est qu'à l'origine une pareille compagnie de chorus-girls était aussi un ensemble vocal. Elles projettent leurs jambes musclées, gantées de brèves chaussettes, chaussées de souliers à talons, mais en même temps une clameur jaillit que l'oreille « continentale » hésite à

Une Albertina Rash Girl (Ph. H. Manuel)

reconnaître pour un chant. Albion, le « pays sans musique », élève une voix criarde et forte. Ce glapissement jovial, au timbre acide, quels enfantillages cyniques, quelles niaiseries sentimentales énonce-t-il ? Qu'importe ! Ce n'est pas là une mélodie qui chante. La voix a la fonction du percutant

Entrée de girls (Photo Waléry)

qui bat la mesure et ponctue le rythme. Automates de précision, mais aussi hydre prodigieuse aux douze ou deux fois douze têtes poupines et placides, vigueur disciplinée et conjugée, battement régulier d'un seul cœur innombrable, ces escouades de vierges folles venaient rafraîchir de leur candeur les salles saturées de lourds relents et marquer, telles une basse continue, les intervalles de l'action principale. Telles furent les girls de naguère.

Or, on se rendit compte un jour que la portée du mouvement simultané augmente, contre toute prévision, à l'inverse du nombre. *Deux* danseuses exécutant les mêmes pas selon un rythme identique nous fascinent plus que *douze* autres qui agiraient de même.

Les Sisters

Les couples évincèrent les gros bataillons. Dès le début du siècle les Five Sisters Barrison, girls quintessenciées, donnèrent l'exemple d'une telle concentration de l'effet. Elles inspirèrent au dessinateur Thomas-Théodor Heine, fondateur du fameux « Simplicissimus » (citadelle de l'humour allemand qui tint tête au Kaiser), d'inoubliables caprices linéaires. Mais, travaillées de velléités individuelles, elles se séparèrent.

Miss Florence
(Photo Wide World)

Miss Florence dans
" Le Léopard "
(Photos Waléry)

Puis ce furent, à Paris, les Dolly Sisters ; agréables mais médiocres, gonflées par d'artificieuses menées, elles firent pourtant prévaloir la formule abrégée des « sœurs », du « doublet » chorégraphique ; Plaute et Shakspeare n'avaient-ils pas basé deux chefs-d'œuvre sur ce phénomène d'une ressemblance entière, effaçant les limites de la personnalité, étonnant et charmant l'esprit ? L'exemple fut suivi : les Rowe, les Irwin renouvelèrent ce pacte sororal. Et il y eut aussi des compagnies, telles les Academy Girls, qui, en nuançant leur procédé d'un lyrisme plus suave et d'inventions plus subtiles, contribuèrent à différencier le genre tout en diminuant son emprise directe et brutale. Mais alors ce fut subitement l'invasion brusquée des Américaines, l'offensive foudroyante des Hoffmann Girls. En une unique et mémorable soirée elles se rendirent maîtresses du « plateau », matèrent toute résistance. Et ce sont elles qui, depuis, des hauteurs de Montmartre conquis, dominent le monde du music-hall.

Révélation des Hoffmann Girls

Le triomphe des Hoffmann, cartel de stars, serait-il « un effet de l'art » ? Auraient-elles renouvelé le théâtre, pacte conclu entre la scène et la salle, par quelque convention nouvelle ? Que non ! Elles sont une réalité nouvelle qui bat le théâtre en brèche. Dès leur fameuse parade qui envahit les planches avec toute la frénésie d'un désordre feint et minutieusement calculé, c'est la vie qui escalade les tréteaux, bruyante, incandescente, toute splendeur et tumulte. Et pour terrasser l'art, elles ont comme formidable appoint, transmutateur gigantesque, ce transfuge, le rythme. Le bruit effrayant mais subtilement organisé du jazz remplaçant les rengaines sommairement articulées d'antan canalise leurs énergies et fait resplendir le jeu des muscles. La matière de cette production prestigieuse, c'est essentiellement le sport moderne.

Esprit sportif

Certes, nous connaissons sur la piste et sur le plateau d'étonnants spécialistes de toutes sortes d'acrobaties. Mais ces Américaines, athlètes complets, ne sont pas des spécialistes issues d'une tradition (telle la dynastie des Rastelli qui jongle depuis cent vingt années) et confinées dans une recherche unique. C'est une équipe de sportives. Or « être sportif » n'est pas proprement un emploi, mais une manière d'être, un mode de culture tyrannique et exclusif, une logique des réflexes, une intelligence du muscle, une fonction.

En ces jeunes filles aucun excès sinon un trop-plein de santé, l'absence

Acrobaties
(Ph. Waléry)

De gauche à droite
une Morris Girl et
Jeannette Gilmore
(Wide World Ph.)

de tout ce qui, morbide ou passionnel, susciterait le mystère. L'âme à fleur de peau, elles incarnent la joie trépidante de vivre qui se dépense en jeux de force et d'adresse. Sont-elles belles ? Non, peut-être, selon quelque « canon » sculptural. Oui, selon leur « forme » sportive. Leur féminité même est respectée par cette forme. Et la chasteté de ces corps à demi nus ne dégage aucun sous-entendu pervers ou attrait équivoque. C'est qu'heureusement cette nudité n'a rien de pudique. La pudeur est un scrupule de l'esprit hanté par le péché. Dans le paradis terrestre des girls la pureté du corps n'est contaminée par aucune espèce d'esprit. Leur grâce est naturelle, voire animale ; jeu fluide des muscles sous la peau lustrée, bonds félins. Quand les Hoffmann paraissent une à une, dans leurs entrées seules, Miss Margaret danse un chamois, Miss Emma, un paon, Miss Florence Kolinsky, qui porte un nom qui est l'appellation d'une fourrure, un léopard. Ou plutôt elle ne figure nulle chose, mais s'ébat à travers scène avec l'ivresse d'être un léopard, aux jarrets puissants, aux détentes allongées. Les autres : gazelles en liberté, moustangs qui caracolent. Et quand un peu d'humanité s'en mêle, la tant gracieuse ménagerie se mue en grand « tam-tam » nègre avec sa bonhomie farouche et de jaillissement rythmique qui se joue en syncopes et « glissandi ».

Exercices en musique

C'est au moyen du rythme que les Gertrude Hoffmann stylisent l'exercice ; le « training » comporte d'ailleurs par lui-même, comme tout travail physique, un rythme corporel. Leur technique incorpore aux habituelles manœuvres des girls, à leurs procédés devenus « canoniques », toutes les ressources de la danse acrobatique, tours de vigueur et d'adresse confinant à de l'athlétisme de tapis et les prouesses du trapèze ; elles pratiquent les souplesses, dislocations et écarts que nous étudions dans un chapitre particulier. Toujours la vertu du rythme, la répartition régulière dans le temps, de ces contractions et détentes musculaires, multiplient l'emprise que peuvent exercer sur nous les excentricités gymnastiques de ces « admirables gigoteuses ». Dans leur étonnant assaut d'escrime, les girls confèrent à ce rythme spontané une portée esthétique. Le cliquetis cristallin des lames marque la mesure par sa claire musique. Prévue dans sa marche, distribuée dans le temps et l'espace, cette cavalière et élégante chorégraphie du duel n'est plus une lutte sportive, une contestation à issue incertaine, sujette au hasard et au désordre : c'est un

Les Gertrude Hoffman Girls (Photo W'aléry)

(Photos Walér

Acrobaties de girls

Acrobaties et souplesses (Photos Waléry)

Gerlys et Lysia (Photos Waléry)

simulacre. Ici le sport serre le théâtre de près. Ainsi les Hoffmann poussent les exercices corporels et les prouesses acrobatiques jusque sur les confins de la danse. Quand elles abordent témérairement la danse elle-même, il faut qu'elles échouent, car rythmer le mouvement usuel ou sportif n'équivaut pas à danser. Miss Ferral ou miss Catherine, qui fait des pointes, dansent du Chopin comme un chef nègre arbore des bésicles ou un tricorne... Or, maintes fois, la radieuse jeunesse de ces sveltes Américaines, race sans souvenirs, rejoint par delà les siècles et les civilisations je ne sais quoi de très antique que nous autres, Européens, ne pourrons plus retrouver. Miss Florence Kolinsky interprétait la Reine de Saba dans un mémorable finale non comme un savant archéologue, mais comme une contemporaine de celle qui charma le roi Salomon.

Miss Florence

Les anciens érigeaient des statues aux neuf filles de Mnémosyne et suspendaient par un fil invisible les figurines des Niké, victoires ailées. Chacune des seize Muses de notre époque troublée, Américaines sportives et harmonieuses, n'est-elle pas digne de poser tout au moins pour un bouchon de radiateur, minuscule fétiche moderne, dernière idole, précipitée en de vertigineux virages à toute vitesse d'une Rolls Royce quarante chevaux ? Car tout en elles est symbole, image de notre temps qui substitue aux prestiges de l'esprit et à la recherche du sublime, l'exaltation des forces biologiques et des puissances mécaniques. C'est la leçon qu'il nous appartient de méditer en regardant passer, tels les Romains de la décadence, évoqués par le poète, ces « grandes barbares blondes ».

Gerlys et Lisia (Photos Hana)

III. — L'ADAGE ACROBATIQUE

Aucun art ne repose sur une tradition plus vénérable que celui, estimé frivole, de divertir le populaire par des tours d'adresse. Les jeux de la foire, du cirque, du music-hall moderne utilisent, sans trop la modifier, une expérience gymnastique plus que millénaire. L'effet certain de telles prouesses sur le public confirme des observations remontant à la Rome des Césars. L'imprévu périlleux de plus d'un « numéro » de l'Olympia avait déjà enchanté les Pharaons. Et ce n'est nullement sur les vagues caractères généraux du genre que porte une pareille affirmation, mais sur l'identité, établie par les monuments figurés des procédés du métier. Les souplesses en arrière qu'exécute la baladine égyptienne sur l'Ostrakon du Musée de Turin ne diffèrent en rien de celles de M^lle^ Athéa, et on retrouve les équilibres sur les bras, où excelle Miss Florence, aussi bien chez les Kubistétères des vases étrusques que chez les Salomés des porches romans.

Traditions

Durant l'éclipse partielle que subit le théâtre au long des « dix siècles muets », cependant que fleurit et se décompose le drame liturgique et l'humanisme savant renoue avec les modèles antiques, les « morisques » des jongleurs médiévaux et intermèdes des comédiens italiens « dell' arte » assurent la survivance de la fantaisie acrobatique et de la saltation burlesque.

A quel point est lente l'évolution de cette discipline, virtuosité que l'imagination et que la nature limite, une estampe du début du XVIII^e^ siècle m'y fait songer, dédiée par le sieur Nicolini Grimaldi au duc de Villeroy. Ce « théâtre d'exercices » présente un tableau synoptique des « plus surprenants tours de force et de souplesse » en usage sous la Régence. A

Théâtre " d'exercice "

considérer ces sauts périlleux avec tremplin par-dessus douze hommes, ces pyramides et acrobaties en colonne, ces équilibres sur tables superposées et sur échelles libres, ces tonneaux tournants, les écarts et dislocations des contorsionnistes, on se demande s'il y a eu, depuis, progrès et si ce

Brieux et Jone
(Photo Waléry)

progrès reste possible. Ce qui nous semble neuf sur le tréteau ou sur la piste, n'est plus souvent que la reprise d'un exercice abandonné, le rétablissement d'une étonnante continuité. Quand les Fratellini renouvellent une parade de Gaspard Debureau, c'est aux « lazzi » d'un Gherardi, Arlequin, qu'ils remontent, à travers lui, ou à Scaramouche qui initia Molière aux arcanes du rire provoqué par le geste. Et n'est-ce pas dans le berceau de la race latine qu'il faut chercher les origines de la comédie italienne ? Alléguera-t-on, comme caractéristique des temps modernes, l'invasion des « steppers » nègres et danseurs américains « à claquettes » ? J'ai cité dans un chapitre précédent le grimacier Slinsbyk, pitre anglais

Horam et Myrtil
(Photo Sobol)

qui, sous Louis XV, fit fureur à l'Opéra, en exécutant une gigue étourdissante dans un acte turc.

Tout cela démontre à quel point l'inédit et l'actualité sont rares dans cette antique profession, la plus conservatrice parmi les arts du

Zoula de Bonza
(Photo L. Roosen)

spectacle. Lentement, laborieusement, les genres nouveaux, qui reflètent pour la plupart les innovations du progrès mécanique, acquièrent droit de cité sur le tréteau. Ainsi, les cyclistes et les patineurs à roulette se sont vus incorporés à ce corps de métier si exclusif, jaloux des privilèges ancestraux et des formules classiques. Dans ces conditions, la gestation, le triomphe rapide et la vogue prolongée d'un type de divertissement sollicitent particulièrement la curiosité de l'esthéticien, qui est loin de dédaigner ce qui ravit le grand nombre. Nouveauté

Si cette mode, celle de l' « adage acrobatique », n'emporte par son adhésion enthousiaste, elle mérite néanmoins l'examen. Ce duo « à portées »,

Danse et athlétisme

applaudi dans toutes les revues de music-hall, est une création hybride qui ressortit aussi bien aux « main à main » des athlètes de tapis qu'au pas de deux des danseurs d'école. Acrobatie anoblie ou danse ravalée ? Cela dépend du point de vue où l'on se place.

Horam et Myrtil (Wide World Ph.)

Les « échanges » entre le ballet d'opéra et le cirque ne datent pas d'hier. De mémoire d'homme, les intermèdes de danse, avec frou-frou de tutus et taquetés de chaussons roses, faisaient aussi bien partie des « circenses » que la cavalerie ou les parades des clowns. Une Maria Valente a fait ses premières pointes à l'âge de cinq ans sur une piste. La révérence de l'écuyère reste nettement chorégraphique. Certes, ce n'est que le prestige décoratif et une certaine ostentation de la difficulté que le corps de ballet de cirque empruntait à celui de l'opéra. Mais certains termes techniques dont use l'étoile, comme celui de « manège », pour indiquer un mouvement de rotation qui encercle la scène, ne nous ramène-t-il pas

aux chevauchées de l'arène, sinon aux carrousels équestres d'antan ? Dans le pas de deux à portées, un nouveau rapprochement se dessine entre ces deux « catégories » pourtant si différentes : l' « art » et l'« attraction ». Le résultat dépend du point de départ des exécutants, du but

Vronska et Alpéroff (Phot. Roosen)

qu'ils visent et de leur formation antérieure. Nous observons, selon les cas et les personnes, ou bien le développement de la danse dans le sens de l'acrobatie, ou encore la stylisation chorégraphique d'un numéro d'athlétisme. Cela fait deux, et c'est ce « distinguo » qui désigne sa place à chaque nouveau couple qui entre en lice.

Composition de l'adage

L'« adage » d'opéra, exquise conquête du ballet romantique, se laisse décrire comme une succession variée d'« équilibres» instables de la danseuse, qui, placée sur une pointe, pirouette ou passe d'une position dans une autre. Le danseur, soutien, pivot, « moteur », imprimant l'impulsion à l'étoile, la fait tourner. En principe, cet enchaînement d'attitudes,

par de lents « développés » ou des tours vertigineux, se déroule à terre. Il arrive pourtant au danseur d' « enlever » la danseuse par la taille en lui faisant dessiner « à la hauteur » les vastes courbes des « dégagés ». Parfois, dans le finale, il intercepte au vol, pour l'emporter dans la

Mitty et Tillio (Wide World Ph.)

coulisse, sa partenaire qui, ayant pris son élan, fonce sur lui par un « grand jeté » enlevé.

Groupes portés

C'est en partant de ces indications, qu'un danseur d'école tel que Robert Quinault a entrepris le développement « vertical » de l'adage. Pour échafauder cette superstructure, il a eu recours aux ressources de l'entraînement athlétique. C'est à bras tendus qu'il enlève la « voltigeuse » en « l'arrachant » du sol et la maintenant par la cheville, le genou ou le fond de son pantalon. Il devient le socle de la statue vivante qui, érigée en quelque triomphale « arabesque », surplombe le plateau, plane dans les airs telle une victoire, émerge de la tempête d'un finale comme une

figure de proue. Chaque « groupe porté » est conçu dans un dessein de beauté plastique ; il est une architecture animée.

La charpente de ces constructions à claire-voie admet les plus curieuses variantes. La formule verticale, où le danseur dressé, allongé, darde son

Roseray et Capella (Wide World Photo)

trophée vers les frises, n'en est que le couronnement, le clocheton qui surmonte la toiture. D'autres groupes ne superposent pas les deux corps, mais les opposent en des attitudes contrastées. Tantôt c'est le danseur qui s'arc-boute, les genous pliés, les plantes bien à plat, rivées au sol, en croisant les bras sous les jarrets de la danseuse qui se cambre et se renverse en arrière jusqu'à toucher terre de sa nuque ; tantôt c'est elle qui, la tête renversée, les reins profondément creusés, incurve le tronc et bombe l'abdomen jusqu'à dessiner de son corps la courbe splendide d'un arc tendu, tandis que son partenaire, agenouillé derrière elle, la maintient par les poignets de ses bras rejetés, groupe dont la tension

Analyse technique

musculaire et le jeu du contre-poids rejoignent l'effet saisissant de l'Ulysse de Bourdelle. D'autres fois, la composition même du couple se trouve modifiée. Il arrive que la femme se fasse porteuse ; ou c'est un couple masculin, comme dans le cas de MM. Kniaseff et Drosdoff, qui associent

Quinault et Rowe (Photo M.Golden)

dans leur duo des qualités complémentaire, souplesse sinueuse et herculéenne robustesse. Lors des spectacles des « Ballets stylisés » ils s'adjoignirent une partenaire féminine, M^lle^ Gévergéva (ou M^lle^ Géva, car elle a en Amérique écourté son nom) en inaugurant ainsi le pas de trois acrobatique et ajoutant à la complexité tectonique des groupes. En même temps, inspirés par certaines recherches tentées en Russie soviétique, ils s'essayèrent à des constructions toutes linéaires et d'un dessin anguleux. Ils n'accusent plus le volume du corps humain, ne modèlent pas sa ronde bosse, mais le présentent en bas-relief, sur un plan unique, parallèle à la rampe. En adoptant ce dispositif et en stylisant leurs gestes à l'instar des images

Stylisations

archaïques, ils rééditent l'erreur d'un Fokine ou d'un Nijinsky, qui réglaient leurs ballets en raison des conventions qui régissent les arts du dessin. Cette même tendance prévaut dans les « fresques » égyptiennes du couple Vronska et Alpéroff, qui réunit un « sujet » d'école à un bel

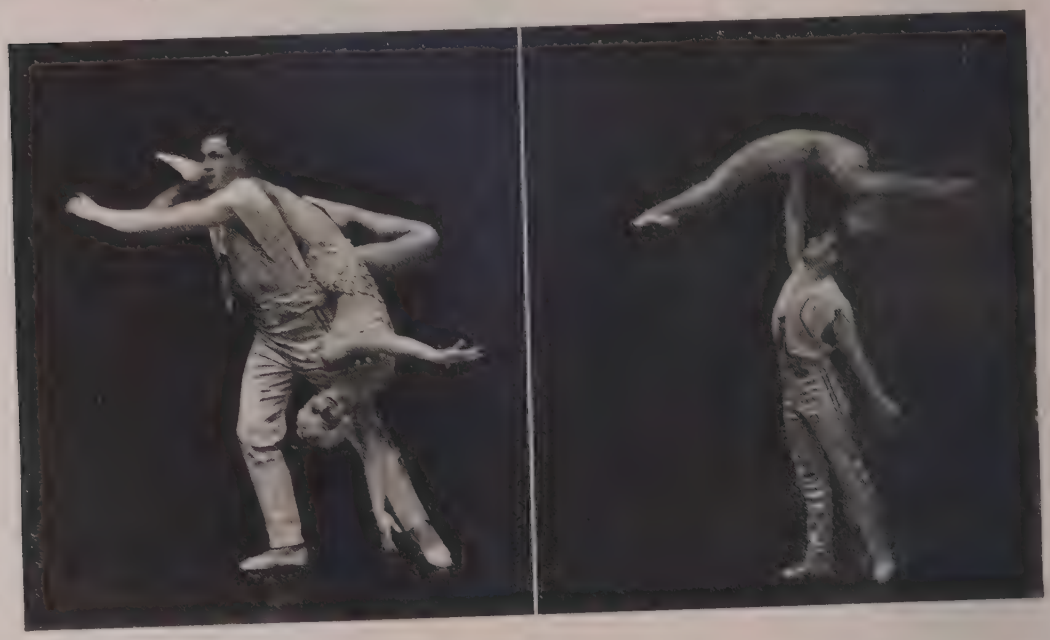
Robert Quinault et Iris Rowe (De gauche à droite, ph. Sabourin et Roosen)

athlète. Le tableau vivant, l'arrêt sur un groupe décoratif posé de profil, y domine les prestiges du mouvement, car toujours l'imitation de l'œuvre plastique fige la danse. L'image statique fixe des rythmes simultanés, la danse dynamique déroule et enchaîne des pas qui se suivent. Les groupes immobiles ne devraient être que des repères, jalonnant les incessantes métamorphoses où se complaît la danse.

Parfois, des accessoires sont employés à corser l'effet, tels que masques ou tambourins, ou bien, comme nous l'avons vu dans une danse de Quinault, la danseuse érigée dans les airs laisse flotter derrière elle un immense

voile, majestueuse traîne qui bientôt enveloppe entièrement le couple dans ses replis sinueux.

Mais bientôt le côté athlétique et sportif, facilement imitable, évince toute préoccupation d'harmonie linéaire et de symbolisme héroïque. Le



" Parties acrobatiques" Photos Walery)

danseur devient « porteur », il jongle avec la voltigeuse comme avec les poids ; elle se raidit, fait la planche et le poisson, se laisse glisser sur le dos de l'homme, passe sous son bras. Elle n'est plus qu'un accessoire passif, rompu à toutes les souplesses, comme une contorsionniste, la femme-haltère. Parfois les groupes sont enchaînés par des pas de danse, la « voltigeuse » fuyant devant le « porteur » ignorant souvent tout de la saltation, par des « déboulés » sur la diagonale, vestiges rudimentaires de l'art chorégraphique. On retrouve aussi ce geste magnifique de saisir la douce proie lancée éperdument dans les airs ; mais ce n'est plus le victorieux finale du pas de deux, poème de danse, simulacre du rapt ; c'est le « rattrapé » adroit des sauteurs « icariens ». Certains couples, comme Mitty et Tillio, cherchent bien à « motiver » leurs brillantes jongleries par un scénario naïvement féroce. C'est tantôt un drame de jalousie

orientale qui sert de trame à la danse, tantôt ce sont les brutalités du pirate qui arrache ses atours à la jeune captive et la manipule en un amoureux transport. D'autres, comme Roseraie et Capella, font valoir dans les luttes de ce corps-à-corps leur harmonieuse nudité ; Gerlys et Lysia s'exercent

Horam et Myrtil (Wide World Ph.)

à concilier l'effet acrobatique avec les élégances et les difficultés de la danse d'école ; Divina et Charles, par le subterfuge d'une imitation du « ralenti » au cinéma, restituent à leur duo la noblesse alanguie de l'adage romantique. Or, le public, rapidement blasé par une production en masse, n'a plus d'yeux que pour le « presto » final, quand le danseur fait faire, en tournant sur lui-même, le moulinet à la voltigeuse.

De tout temps, la suite de danse culminait dans l'extase de la giration. Dans les numéros cités, cet instant devient un record acrobatique. Tantôt le danseur tient sa partenaire par un poignet et une cheville ; tantôt elle passe ses bras — ou ses chevilles croisées — à son cou. Ou, encore, l'on voit la blonde Lysia, figée dans une souplesse, ses pointes touchant sa nuque, se laisser emporter par le tourbillon circulaire, sur un roulement forcené de tambour ; bref, les variantes de dénouement sont aussi nombreuses qu'ingénieuses. Si l'adage acrobatique, genre composite, balance,

Giration

d'ordinaire, entre les pas, dits d'école, et les exercices de tapis, il modifie parfois sa base en développent dans le sens du jeu de force et d'adresse telles danses de caractère ou de société. Tel est le fameux numéro des Hermanos Williams, main-à-main cadencé par la promenade alanguie

Rachel et Zoïga (Wide World Ph.)

Tangos acrobatiques

et mesurée sur un air de tango argentin, et qui culmine en un saut de la hauteur des frises de l'un des frères que l'autre rattrape sans broncher. Ici l'attraction ne se sert de la danse que comme d'un prétexte. C'est par la grâce des mouvements identiques, simultanés et parallèles, que nous séduit le tango de Rachel et Zoïga ; le charme insinuant des génuflexions profondément pliées, la mollesse sensuelle des pas traînants alterne avec des redressements subits du ressort d'acier en quelque tour de force imprévu, enlevé à l'emporte-pièce. C'est encore en un tango figuré qu'excellent la brune Tamara et le svelte Fowler ; ils font valoir une

distinction mondaine de la tenue qui convient mieux au tremplin d'un thé dansant qu'au tréteau du music-hall, cependant que les étourdissants Misguett et Maxly, couple d'une bonhomie résolument vulgaire, cherchent l'effet de verve et de surprise, sans se soucier du style. Cette attraction

Smirnova et Tripolitoff (Photos Gibert René)

foraine vaut par la prestesse et la vigueur de l'exécution, Maxly faisant passer sa danseuse, pourtant solide et râblée, par-dessus sa tête en une surprenante parabole. Mais nous voilà encore une fois plus près de l'arène que du salon. Ainsi s'établit à l'intérieur du genre une hiérarchie subtilement différenciée qui distingue entre l'exercice primaire et direct de la science athlétique et les recherches d'harmonie et d'équilibre les plus

choisies. De cette hiérarchie un « duo » vient de gravir, il nous semble, l'échelon suprême. J'ai nommé Horam et Myrtil.

Horam et Myrtil

Les pas et poses à terre sont chez ce couple sans pareil reliés au groupe « porté » par des transitions si parfaitement « filées », l'adresse masque à un tel point l'effort, le dessin de chaque mouvement est d'un graphisme si délié que le tour de force devient jeu divin. Quand le porteur projette loin de lui la voltigeuse, elle coule à terre en un grand écart moelleusement fondu. On songe à Miss Rowe dans la *Poupée d'Arlequin*, intermède justement célèbre ; Robert Quinault la laisse choir et elle s'affaisse, inerte, en une rapide spirale. Ou bien Horam enlève Myrtil par la taille et, en lui imprimant un mouvement giratoire, il desserre ses mains et la voltigeuse exécute par un effort des reins, sans élan ni tremplin, un double tour en l'air après quoi le danseur la rattrape. Cette forme « panachée » du pas de deux, hésitant entre le ballet et le sport, n'est pas seulement l'habituelle interprétation par la danse de l'enlacement amoureux, mais aussi le simulacre de la lutte. C'est un farouche combat que semblent se livrer, dans une autre de leurs « entrées », Horam et Myrtil. Il finit par mater la souple lutteuse et la fait tournoyer autour de lui, tandis qu'elle ne s'aggripe que d'un seul pied au cou du vainqueur, et tout cela avec une grâce et dans un sentiment musical qui font accéder l'acrobatie à la poésie.

Qu'adviendra-t-il d'un genre, curieux en soi, si brillamment « défendu » par certains, mais déjà abusivement vulgarisé et déshonoré par des jeux de mains brutaux ? On s'en lassera probablement ; son éclipse peut être longue, même totale. Il se peut que le ballet reprenne un jour à son compte l'idée même de la reconstruction verticale du pas de deux et qu'il hérite, à son tour, de certains « groupes portés », saisissantes formules plastiques élaborées par le music-hall.

TENDANCES ET TENTATIVES

LES BALLETS SUÉDOIS. — LES SOIRÉES DE PARIS. — DE VARSOVIE A PARIS PAR COPENHAGUE. — LES SAKHAROFF. — LE GENRE VIENNOIS.

Jean Borlin et Inger Friis dans "Le Roseau" (Photo Isabey)

LES « BALLETS SUÉDOIS »

Jean Borlin dans
" Le Porcher "

Dans le folklore scandinave, comme dans celui de maint autre pays, nous relevons la merveilleuse aventure du petit gars qui avait de la veine. Tout réussit à Lykke-Peer ; il rosse ses rivaux, déniche des trésors cachés, berne les trolls, et c'est encore lui qui épouse la princesse. Lykke-Peer

Je me pris à songer à cette légende populaire en voyant, à la Comédie des Champs-Elysées, M. Jean Borlin, vêtu de cette veste bleue et coiffé du képi à visière que célèbre la fameuse affiche de Per Krog, marteler de ses gros souliers, sonores comme des sabots, le rythme traînant et brutalement marqué du « halling » national.

Comme il est bien ce qu'il veut être : le brave gars suédois à la chevelure de filasse plaquée sur son petit crâne, à la figure poupine, aux épaules larges, aux membres osseux et raides qui, imperturbable et serein, perpétue la rengaine chorégraphique du halling sur les vieux remparts royaux, les Skansen, dégénérés en paisible promenade. Il m'a

fait songer encore à ces paysans du Dalarne qu'Anders Zorn peignait dans sa résidence rustique de Mora ou bien à ces « gens de Hemsô », chers à Strindberg, qui se trémoussent, flegmatiques et obstinés, tandis que les feux de la Saint-Jean flambent sur tous les îlots du « skaergard », à travers cette nuit de juin hyperboréen qui n'est qu'un long crépuscule.

Folklore scandinave

Quelle étrange chose que cette danse! Les fandangos et les tarentelles des Méditerranéens sont l'éruption spontanée et violente d'un rythme à fleur de peau, son expression désinvolte et intense. Le Scandinave semble se débattre contre l'emprise du rythme, se cramponner à l'immobilité et ne se départir de sa torpeur pensive qu'à contre-cœur. Sa danse doit son caractère même à cette pauvreté guindée, à cette nudité et à cette monotonie. L'homme du Nord est silencieux et fermé ; il répugne à extérioriser son émotion. Et on est d'autant plus ému de cette gaucherie et de ces réticences avec lesquelles s'épanouit dans la danse son être intérieur. Il y a quelquefois plus de sincérité prenante dans ce bégayement timide que dans le bagout facile et expansif des danseurs méridionaux. Balancements à droite et à gauche, temps de semelles frappant pesamment le sol ; puis, alternativement, chaque jambe dégage et croise devant : mouvement-type par lequel, dans les ballets d'opéra, on engage les gens à nous danser quelque chose ; et c'est tout ; et cela peut durer des heures. L'agronome Nagel, l'un des personnages les plus paradoxaux de l'exquis Knut Hamsun, affirme, à propos des contes d'Asbjornsen, que le Scandinave n'a qu'une « imagination en culotte de peau ». Il n'y a aucun genre d'imagination dans le halling, à peine quelques rares variantes. Que voulez-vous, ce sont des rochers qui dansent!

M. Jean Borlin est sympathique par ce fait que, sous tous les déguisements et en dépit de tout maquillage, il reste peuple. Danseur, il conserve — visibles à travers tous les artifices et toutes les recherches — les vertus et les défauts de sa race.

Origines russes du "Ballet Suédois"

Un jour, Fokine, le magicien, arriva dans la souriante cité aux architectures blanc et or ; Stockholm n'avait jamais eu de tradition chorégraphique, comme Copenhague en possède une. D'un geste, le Russe suscita tout un mouvement ; il frappa du pied et fit sortir de terre le « Ballet Suédois ». C'est ainsi que souvent l'intervention d'une force étrangère réveille les énergies latentes mais assoupies d'un pays. Fokine effleura

Lykke-Peer de sa baguette magique et en fit un danseur. C'est ainsi que commença la merveilleuse aventure de Jean Borlin qui devait le mener jusqu'à Paris à la tête des siens.

A son concert de danse, le maître de ballet des « Suédois » a interprété,

Irma Colson
(Photo Isabey)

isolé de l'ensemble de sa compagnie, plusieurs compositions dont il est l'auteur. Nous avons constaté quelques trouvailles heureuses ; nous en avons aussi relevé bon nombre qui ne le sont pas. Toutes appartiennent plutôt au metteur en scène qu'au chorégraphe. Tels ces jeux de scènes naturalistes comme le bâillement rythmé du Derviche, les mouvements saccadés et tout d'une pièce du halling. Ils font preuve d'un esprit d'invention ironique et alerte. M. Borlin dispose et use pour ses compositions d'un métier classique qui doit être tardivement acquis et se montre donc incomplet, voire simpliste : fonds insuffisant et qui s'épuise vite. Il emprunte ses inspirations au folklore chorégraphique ou bien transpose et adapte

à la scène des œuvres de la statuaire ou de la peinture. Ainsi son « étude sur le moyen âge » nous montre une figure gothique déambulant en liberté. Cette pièce, qui d'ailleurs se rattache trop directement à la danse « quattrocentiste » de Sakharoff, ressortit à cette esthétique erronée et funeste (celle, aussi, de Fokine) qui fait de la danse le pastiche des autres arts et d'une saison de ballets un répertoire géographique ou un manuel enseignant à reconnaître les styles pour sourds-muets. Que fera Fokine, que fera Borlin le jour où ils auront parcouru tous les points du globe et vulgarisé les personnages de tous les grands peintres ? Le procédé de la stylisation ne peut produire qu'un genre hybride et inférieur ; il substitue la déformation à la création. Et qu'est-ce pour le danseur que créer ? Faire évoluer son corps, selon un mode parfait et inédit, dans un espace organisé. Et si ce mode ne cadre pas avec les linéaments des miniatures persanes ou les ailerons imités des Javanais, tant pis pour les ailerons, soient-ils en or pur. Voyez M. Borlin! Il danse, sur une marche de Berlioz, un pas guerrier. Son costume ou plutôt son armure comporterait une épée large et droite, une Durandal ; or Borlin se sert d'une espèce de cimeterre, long sabre courbé. Pourquoi ? Mais parce que, dans le tourbillon concentrique des pirouettes, le sabre fournit une périphérie de plus à la spirale humaine! Pourquoi la jupe blanche du Derviche produit-elle, en se déployant en immense corolle renversée, une impression si grande ? Serait-ce par son authenticité ethnographique ? Jamais! C'est parce qu'elle devient l'élément principal d'un dynamisme conscient et ample. Aussi le guerrier et le derviche tourneur de Borlin me donnent-ils raison malgré et contre lui. Le danseur ne s'affirme qu'en imaginant et en réalisant des formes motrices — et tout le faste de Sardanapale n'y changera rien...

Dangers du pastiche

Les « Ballets Suédois » ne sont plus. Le royaume de Lykke-Peer s'en est allé en fumée. L'événement a donné raison à nos pronostics quand nous doutions des puissances vitales d'une entreprise basée sur des conceptions stériles. « Des morts, dis du bien, ou ne dis rien », nous recommande la sagesse antique. Cela n'arrête pas le médecin légiste dans l'autopsie qu'il opère sur le cadavre pour rechercher les causes de l'*exitus laetalis*. C'est ainsi qu'on découvrira dans nos remarques sur les dernières et fatales saisons de la troupe scandinave la progression du mal et les

Liquidation

indices de la crise à laquelle elle succombera, non sans avoir laissé une trace dans l'évolution de la décoration théâtrale, voire dans celle de la musique de danse...

Danse macabre de la cité moderne! Rythme monotone et implacable des foules! L'individu est happé par le nombre ; le masque blafard mange la face vivante. Le paroxysme même des passions humaines se fixe en des gestes mécaniques et moroses ; l'extase grimace. Sur l'asphalte du Skating-rink tourne la ronde des damnés astreints, par le patin à roulettes, à un mouvement uniforme, asservis à l'engin. Jusque dans ce divertissement, c'est encore la pulsation de la machine qui scande leurs pas-glissades. C'est ainsi que je déchiffre l'intention de ce poème de danse né de l'« urbanisme » pathétique et oratoire de Canudo. Skating-rink

Or, c'est le peintre Fernand Léger, grand-prêtre de la divine machine, garde-chiourme de l'esclavage nouveau, qui composa le tableau scénique. Si oncques géomètre fit preuve d'esprit géométrique et massif, c'est bien lui. La toile de fond est découpée en segments de cercles et parallélogrammes à l'instar de la cible d'un tir forain ; les tons tranchés et opaques sont étalés par aplats. Et cependant l'ensemble défie toute logique constructive. Aucune correspondance, sauf quelques rappels de tons, entre cet écran concave et les hommes en scène. Il n'approfondit point ni ne distribue l'espace ; il le mure. Les costumes stylisent avec un humour sinistre la défroque minable de la pègre citadine, bourres et carcasses communiquent aux personnages une carrure burlesque et qui est voulue, les maquillages sont empreints d'un naturalisme outrageant et ricanant. Urbanisme

Au lever du rideau, une file de couples tourne en imitant le mouvement caractéristique des patineurs : ils se portent sur le genou, le détendent, font balancier avec les bras... Veules et résignés, ils tirent la chaîne du plaisir sans joie ni beauté. Leurs gestes simultanés de galériens sont poignants à force d'être lamentables.

Et maintenant, le rideau, s'il vous plaît! Et plus vite que ça, si vous voulez sauver la pièce. Mais non, nous verrons se dérouler le drame confus entre les trois protagonistes, drame surchargé de symboles impalpables et vide d'expression plastique. Leur gesticulation laborieuse, prolixe et vaine, ne sera qu'un entretien de sourds-muets dont nous ignorerions les signes convenus. Au centre de la ronde des apaches-symboles, M. Jean

Borlin, posé en « attitude », exécutera obstinément des petits tours en dedans... tandis qu'autour de lui l'action languit, se désagrège et s'écroule.

Le ballet du *Marchand d'oiseaux* a bien le charme futile mais enjôleur des choses féminines. M^lle^ Perdriat (ne porte-t-elle pas elle-même un nom

Carina Ari dans "Suite" de Chopin (Phot. Isabey)

que l'on dirait duveté et pépiant ?) a voulu réaliser au théâtre une de ces idées gracieuses et courtes qui germent dans une jolie tête d'oiseau. La pièce, naïve comme une charade enfantine, se déroule dans un décor exotique qui semble une vignette agrandie, un Henri Rousseau parfumé par Rosine. Les costumes ont la coquetterie et la transparence des lingeries fines ; les accessoires sont de plaisants colifichets ; j'aurais presque dit des chichis. Le corps de ballet féminin, partagé en petites communiantes et en babies perverses, exécute des mouvements symétriques tout en faisant des moues piquantes et drôlettes, mais si l'uniformité du mouvement, de la formule plastique est une grande ressource pour le maître de ballet,

Le "Marchand d'oiseaux"

" Création du Monde "
(Photo Isabey)

l'uniformité de l'expression, la similitude de la grimace est une erreur. De même que la musique néoclassique de M^lle^ Tailleferre adopte carrément dans son gazouillis chorégraphique un rythme net et saltatoire, M. Borlin, metteur en scène, a eu recours au métier traditionnel. Il a donc créé un petit ballet classique, trotté sur les pointes, d'une facture très rudimentaire, sans doute, entravé comme il l'était par la technique primaire de sa troupe et l'insuffisance de sa méthode.

M. Jean Borlin, de jaune vêtu, fait une entrée très gracieuse avec ses deux cages, puis, ayant déposé les cages, il se pose en attitude et fait quelques petits tours en dedans...

Un " Sacre " scandinave

Dans *Offerlunden*, M. Jean Borlin a voulu ostensiblement donner son *Sacre du Printemps*. Il s'est laissé prendre au piège de l'authenticité documentaire ; vulgairement parlant, il a donné dans le panneau archéologique. Quel leurre que d'affubler une fiction théâtrale d'objets de musée et de références scientifiques! Par trop de sérieux il a déchaîné le rire. D'ailleurs, cette tentative formidable d'évoquer l'immense panique de l'homme primitif menacé par les ténèbres devait échouer contre la nullité de l'élément musical. Les terribles sonorités et les rythmes impératifs du *Sacre* courbaient et étreignaient les danseurs! La partition de M. (ou M^lle^ ?) Haquinius n'autorise qu'un divertissement de mardi gras. Et le maître de ballet s'est plié à ce candide cabotinage. M. Borlin, lui-même, interprète le rôle du chef qui se tue pour sauver la reine. Mais avant que d'expirer, il se pose en attitude et fait quelques petits tours en dedans.

Ce spectacle avait été notre premier contact avec les « Ballets Suédois ». Et, d'emblée, il nous avait inspiré les plus expressives réserves quant au principe même de leur activité et de leur doctrine.

« Chaque tableau qui fait sur moi une impression — avoue spontanément M. Jean Borlin, maître de ballet et protagoniste des « Ballets Suédois » — se transforme insensiblement en danse. J'en suis redevable aux maîtres anciens aussi bien qu'aux modernes... J'envie les peintres : leurs œuvres sont immortelles... » Cette terrible confession, cette capi-

tulation pure et simple du danseur devant le peintre désarme la critique chorégraphique. Hérésie

Le danseur, virtuose et instrument en même temps, réservoir inépuisable de formes saltatoires et de sensations motrices, s'en va donc quêter une maigre pitance à la porte du musée. Il n'écoute plus le « démon » de son corps, l'inspiration du muscle sollicité par le rythme ; il s'adresse au peintre qui œuvre à organiser la surface plane à l'aide de procédés picturaux. Cette confusion de genres (héritage du « stupide ») est aujourd'hui à peine imaginable. Nous savons dégager, aujourd'hui, les lois spécifiques qui régissent et délimitent chaque mode d'expression artistique. Nous nous sommes rendu compte que tout spectacle de danse ne peut avoir pour principe viable qu'une discipline complète du mouvement, une technique, pour parler métier, un style, pour parler esthétique. Nous commençons à nous douter, de plus, que seul le décor qui tient compte de la plasticité de l'homme en « ronde bosse », que seule la partition qui s'adapte au rythme naturel du corps humain, qui se règle sur les temps de tension et de détente, sur la durée relative des repos et des différents types du mouvement, peuvent servir de base au ballet. La danse d'abord! Ou l'engouement sincère pour la meilleure peinture, le choix le plus délicat d'un appoint musical ne pourront étayer l'œuvre hybride et vaine. Danse d'abord

Les Suédois ne font-ils pas, d'ailleurs, de nécessité vertu ? Dans cette ambition, qui les hante, de s'égaler aux Russes, ils adoptent les erreurs de ceux-ci : couleur locale, ethnographie, pittoresque abusif. Mais si les Russes sont sauvés par l'école, les Suédois se voient trahis par leur dilettantisme technique. Insuffisamment outillés, médiocrement doués, d'un métier rudimentaire et tâtonnant, ils ne peuvent aboutir qu'en escamotant la danse.

Cependant, avec une généreuse persévérance et une incorrigible infatuation, ils revenaient à la charge, six mois plus tard, en soulevant sur leurs frêles épaules le poids d'un monde en gestation.

Cependant que, dans la fosse de l'orchestre, les glissandi déchirants des saxophones et le martèlement obstiné des percutants préludent au « grand tam-tam » de M. Darius Milhaud, le rideau de velours glisse sur ses anneaux et découvre un immense écran bichrome. Rafale d'applau-

La " Création du Monde "

dissements! Cette surface est historiée par des figures d'hommes et de bêtes noires sur blanc, réduites à leur expression planimétrique la plus simple : disques, parallélogrammes, segments de cercle. Le deuxième rideau se lève sur un décor où se jouera *La Création du Monde*, cosmogonie nègre imaginée par le poète Blaise Cendrars.

Jean Borlin " Danse nègre." (Photos Isabey)

Un décor mémorable

Les masses « rudes et indigestes » de la terre qui va naître et que survolent des nuages plombés, cernés de lourds contours, sont disposées en hémicycle ; le rythme linéaire de la toile de fond se prolonge sur les portants. Des idoles gigantesques, découpées à plat et fichées en terre, surplombent le grouillement amorphe des vies à peine écloses. Peu à peu, des formes se détachent et agissent. Les singes aux bras prolongés en boudins ouvrent le bal. Des crocodiles et des insectes monstrueux traînent

sur le plateau leurs carapaces opaques. Puis c'est l'entrée des oiseaux géants courue sur les pointes par les ballerines dont les jambes seules émergent de leurs cages de toile empennées et surplombées de masques.

Et ce sont encore les « messagers des dieux » qui parcourent la scène juchés sur des échasses en remuant la glèbe frémissante : les danseurs sont ainsi incorporés à toutes ces formes construites et stylisées, à l'échelle variable, formidable ou minuscule dissimulés par cette armature, ils mettent en mouvement le mécanisme. Mais voici que les hommes s'ébranlent, habillés de costumes rudimentaires et rigides qui entravent et déterminent leurs mouvements de danse. Et enfin le couple jaillit, libre et souple sous le maillot noir tatoué de blanc, pour résumer cette genèse nègre en une pantomime amoureuse, tandis qu'autour d'eux, la terre s'organise en plans symétriques et courbes harmonieuses qu'une lumière printanière est censée inonder. Dans tout ceci, l'inspiration du peintre Fernand Léger se montre énergique, drue et complexe. Son éclectisme habile emprunte un peu partout, mais à bon escient.

Ainsi les insectes rampants sont préfigurés par certaines maquettes de Larionov copieusement reproduites dans les revues d'art. Les oiseaux font songer à la marche du *Coq d'or* ; d'autres superstructures qui cachent le danseur aux managers de Picasso dans *Parade*. Les têtes de taureau semblent suggérées par les emblèmes crétois dans la *Phèdre* de Bakst. Cependant, toutes ces réminiscences sont intégrées dans un ensemble cohérent, robuste et subordonnées à un élément-maître qui sollicita puissamment la pensée du peintre : le prestige de la sculpture nègre, exaltée hautement par quelques grands artistes modernes et adoptée par le snobisme. Or, cette sculpture admirable incarne la notion de la plasticité à l'état pur. Elle est prodigieuse dans le libre et logique agencement des volumes, dans son dédain des réalités immédiates, dans sa volonté d'abstraction. La statuaire « barbare » des nègres n'est donc pas un art imitatif ; elle procède par symboles et s'énonce dans un langage de formes spécifique. Aussi, quelle aberration que d'engager des danseurs vivants à imiter par des contorsions les formules des sculpteurs exotiques ! Jamais on ne fera œuvre de danseur en traduisant par des mouvements saltatoires les conventions propres aux arts plastiques. Et puis, l'univers se rétrécit. Après l'Espagne et l'Orient, le Congo et le Bénin une fois annexés, il

Principe de la statuaire nègre

ne restera plus que le Groenland de l'Esquimau Nanouk, ou bien les prairies des Sioux, à coloniser pour le ballet ; mais on sifflera, aux Etats-Unis, les Sioux! Fokine lui-même a dû les remplacer par des Aztèques.

Les danseurs suédois succombèrent, où n'importe qui aurait échoué. Mais, devant le thème farouche et âpre, leur tempérament lymphatique les trahit sans merci. M. Jean Borlin emprunta vainement quelques indications de mouvement : la danse des cerfs, celle des échassiers, à une superbe documentation, prise en Afrique Occidentale et que nous avons admirée comme lui. Il calqua consciencieusement quelques attitudes sur les statues reproduites par Carl Einstein et rembourra les parties charnues de son corps. La figuration, rangée sur deux colonnes, réédita les pauvretés scandinaves d'*Offerlunden*. La chute de la chorégraphie faillit entraîner le poème et le décor. Quant à la savante et froide partition, elle m'a fait rêver à cette vieille négresse du « saloon » new-yorkais dont M. Darius Milhaud évoqua, dans un article remarquable, le chant nostalgique et incantatoire, le « sanglot sibyllin ». Qu'est devenu, dans tout ceci, l'immense et poignant émoi de l'homme primitif, seul devant la nature ?

Suite américaine

Un spectacle purement décoratif et totalement inexpressif... Dans le sketch *Within the Quota*, la chute se précipite. Le sujet de M. Murphy semble l'embryon d'une revue de fin d'année ou encore... une variante des *Fâcheux*. M. Borlin, le compère, arrive en immigré, sa valise à la main, devant une toile de fond qui est une page de quotidien mise à l'échelle (sensation!). Devant lui défilent les personnages-types de la fantasmagorie américaine : la milliardaire, le « colored gentleman », le jazz-baby, le cowboy. Il veut se mêler à eux ; mais l'homme en noir — dérobé sans vergogne au « Liliom » de Pitoeff — s'interpose. Puis, une jeune fille blonde survient, traquée par un projecteur ; l'immigrant danse avec elle ; et voilà! Eh! bien, ce thème, simpliste et assez plat, aurait pu être transfiguré par le sortilège de la Cité évoquée, par l'emprise hypnotique du jazz. Par l'hyperbole voulue et l'outrance savamment employée, on aurait pu tirer des pas entravés et de l'agitation monotone du « step » une impression de burlesque fascinant. Mais pour parodier une danse, il faut savoir la danser. Parodier, c'est dépasser.

Or, l'exécution des Suédois manque simultanément de nerf et de finesse. Ils sont aussi maladroits sur la piste du dancing que dans un

ballabile classique. La pénurie de l'invention correspond à la pauvreté des moyens. Voyez le cowboy, ces soubresauts et les pirouettes sur le coude-pied ; ou bien le trémoussement de la nouvelle étoile, la belle fru Strandin, dans son shimmy! Rien ne porte. Et songez à l'original, M^lle^ Sokolova dans *Parade*, à la fantaisie et l'ampleur de la chose! Je ne vais pas épiloguer sur cette confrontation. Mais je considère comme la plus folle audace de la part des « Suédois » de se mesurer aux hommes du music-hall, virtuoses consommés, techniciens parfaits, imbus de traditions millénaires, ouverts à toutes les initiatives, élaborant et complétant un numéro pendant dix ans. Voulez-vous faire de l'*Immigré*, malgré la grossièreté de la trame, un succès mondial ? Distribuez le « jazz-baby » à Nina Payne, le cowboy à Escudero, le nègre à M. Duglas ou à John, l'immigré et la fée, aux Catalan : et nous verrions! Les costumes vous semblent composés médiocrement ? Mais Charlot habille mieux! Voici donc un superbe thème théâtral : l'apothéose ironique et pittoresque de l'américanisme, réduit à peu de chose. Toute controverse esthétique écartée, une vérité éclate : quel que soit l'apport des peintres, des musiciens, des poètes, jamais les Ballets Suédois ne réussiront à faire œuvre d'art tant qu'ils seront dansés par les Ballets Suédois.

Faiblesse des danseurs et des danses

Un an plus tard, le retour des Suédois devait être précédé de la publication d'un programme faisant figure de manifeste. Ils cherchèrent leur salut dans un glissement vers les partis d'extrême-gauche de la république des arts. Et l'examen de cette extravagante profession de foi faisait pressentir l'échec d'un spectacle voulant trop prouver et n'ayant rien à dire. L'analyse de ce document nous avait révélé la détresse d'une troupe abattant sa dernière mise...

« Et, après tout, vive la vie, n'est-ce pas ? » Ainsi s'écrie, pour conclure, l'auteur du programme des Ballets Suédois. Ceci veut dire, en art, « sauve qui peut »! L'apprenti-sorcier a ouvert les écluses. Le flot balayera tout, lavera à grande eau le plateau et rejettera danseurs, public et programmes dorés sur couverture dans le grand torrent de la rue. Artistes, n'approchez pas de trop près la niche du chien réalité ! Il vous mordra les mollets. Le récent manifeste des Suédois est un faire-part de suicide. *Qualis artifex pereo !* Francis Picabia calligraphie les mots Ballets Suédois avec les caractères d'Innovation. Quelle gaffe ! Au lieu du bureau de location,

je cours rue du Quatre-Septembre m'acheter un fer à repasser électrique. Et en présentant le ballet *Relâche* avant qu'on n'allume la mèche de cette machine infernale, il nous promet la vie comme il l'aime : les phares d'automobiles, les colliers de perles, les formes rondes

" *Les Mariés de la Tour Eiffel* " *(Photo Isabey)*

et fines des femmes... « *Relâche* a les plus belles jambes du monde, ses bas sont champagne, ses jarretières noires et blanches »... C'est parfait ; mais quelle idée de « triste cochon » que d'admirer tout ceci en effigie quand des établissements de premier ordre sont « ouverts la nuit »! Le théâtre de M. Picabia risque de donner de mauvaises habitudes à une jeunesse timide. Ce peintre (« J'aime mieux les entendre crier qu'applaudir », affirme-t-il, tout comme s'il avait le choix) joue d'ailleurs le vert galant! « Pourquoi ne pas avoir quinze femmes ? » Mais s'il est véritablement capable de telles prouesses, pourquoi son portrait, par lui-même, a-t-il le caractère et la manière de quelque réclame pharmaceutique contre la neurasthénie (nombreuses lettres de clients entièrement guéris)? Il

Conséquences et inconséquences d'un programme

Scène du " Marchand d'oiseaux " aux " Ballets Suédois " (Photo Isabey)

« aime la publicité », ce qui est louable. Il est pourtant incapable d'établir un placard qui porte, malgré toutes les déformations typographiques. Dans le programme des « Ballets Suédois », c'est la véritable publicité commerciale intercalée parmi le texte qui l'emporte sur les blafardes et inex-

" L'Homme et son désir ", ballet de Paul Claudel (Photo Isabey)

pressives pages picabiennes. Quand je considère, dans ce cahier, la page Borlin, je n'ai envie de rien. Mais quand j'admire les trois médaillons combinés en diagonale de la réclame Marthe Régnier et surtout certains col droit et képi à visière, je balance entre le désir d'acheter une robe chez « la célèbre couturière » et le rêve audacieux d'en offrir une, hommage respectueux, à la « fameuse comédienne ». Quand je lis plus loin que les Ballets Suédois « vivent dans l'espace et non dans le temps », je ne « pige » rien et m'abstiens. Mais, informé que « the latest novelty of Messrs B. Reas silk Ladies hose page 44 with bracelet of brillants woven in 18 caratt gold », je lâche immédiatement mes livres sterling. Et, en me référant

Boutades et facéties

à la photographie, disposée en regard, des jambes de M^lle^ Mistinguett, jambes glorieuses et nationales, accréditées auprès des Etats-Unis d'Amérique, je comprends sans commentaires ce que parler veut dire. Aussi, je m'exclame avec les rédacteurs du programme : « Vive la vie! » A bas tout vain simulacre! Et que les théâtres fassent relâche une fois pour toutes.

Or, cette exclamation n'épuise pas la doctrine à quoi le programme sert de haut-parleur. « Ils veulent du nouveau », nous dit-on des Suédois. « Le ballet moderne, c'est la poésie, la peinture, la musique autant que la danse : synthèse de la vie intellectuelle d'aujourd'hui. » Le caduc syncrétisme wagnérien serait ainsi du « nouveau » après plus d'un demi-siècle de vogue ? M. Roland-Manuel, qui signe dans le même programme une brève profession de foi, n'affirme-t-il pas que « la danse... éprouve à son tour les effets de l'irrésistible mouvement qui porte tous les arts, un instant confondus dans la mêlée romantique, à ressaisir leur indépendance respective, et à rentrer chacun chez soi » ? Voilà qui est dit. Le temps nouveau a délimité les différents domaines artistiques. Il en a spécifié les caractères essentiels et étudié les moyens d'expression. Nous avons appris à distinguer entre « Dieu, table ou cuvette ». Et nous n'avons que faire des « bobards » qui traînent dans les brasseries artistiques depuis l'Exposition Universelle.

Contemporanéité

« Les Ballets Suédois, renchérit le placard picabien, sont les seuls représentatifs de la vie contemporaine. » Sans blague! comme dit Grock. Tous les contemporains en sont représentatifs de par leur état civil. Mais tous n'ont pas reconnu l'esprit de l'art contemporain. Donner à l'antique Eros un « club » de golf dans la main est une piètre invention. Peut-être Jean Cocteau aurait-il vu dans un tel procédé l'intention de « déniaiser la mythologie » ? Mais nous l'avons déjà eue, la canne de golf, dans *Le Train Bleu* des Ballets Monégasques ! C'est donc à la principauté et non à la Suède qu'appartiendrait la priorité, si vingt sketches de music-hall n'avaient préfiguré cette trouvaille. Quant à l'idée de travestir à la moderne les grands symboles de l'antiquité classique, n'a-t-elle pas été réalisée avec une intention satirique ou purement comique dans *La Belle Hélène* ou *Orphée aux Enfers*, et, deux siècles plus tôt, par un certain Scarron ? Reconnaître à travers de fallacieuses et fugaces apparences quelque

éternelle grandeur humaine, n'est-ce pas la fonction héroïque de l'art ? Deviner sous le sweater du joueur de golf la beauté souveraine du dieu est le fait d'un poète. Mais coiffer d'un béret l'Apollon du Belvédère et le ceindre de l'écharpe du Racing, cela suffirait-il pour nous doter d'une statuaire moderne ?

Les idéologues des « Ballets Suédois » semblent croire qu'on édifie un style nouveau en employant des matières neuves. Or, les objets imités ou utilisés directement, matière extra-esthétique de l'œuvre, n'importent en rien. On peut rester pompier en possédant tout un garage. On peut être un créateur en rentrant à pied. Et je supplie qu'on me passe de telles lapalissades, puisque M. Picabia se pâme devant un phare d'acétylène.

« Contre tous les académismes », clame le programme. Or, Jean Borlin, censé être « à l'antipode des Russes, de la tradition française émigrée à Saint-Pétersbourg, de l'ancien régime » (Blaise Cendrars), soigne sa batterie et allonge ses glissades selon les bons principes de l'école honnie — et peut-être avec une pensée de reconnaissance pour son maître russe. Et l'homme qui prétend avoir tout oublié pour les affiches, hauts-parleurs, avions et gares, nous apprend dans sa déclaration simple, concise, honnête, qu'il a « toujours rêvé de transporter à la scène ce conte d'Andersen qui synthétise si bien nos vieilles légendes populaires nordiques » et que « *Le Porcher* est l'expression la plus pure de notre folklore ». Rolf de Maré explique avec la même droiture, en contant l'histoire de *La Jarre*, que l'atmosphère pittoresque de la Sicile et les danses paysannes de ce pays l'avaient toujours séduit. Que deviennent, dans tout ceci, les « hawaïens, l'autodrome Linas-Montlhéry, les colliers de perles » ? Mais il faut donner satisfaction aux courtiers en modernisme, débitants d'esprit nouveau !

Contradictions

Quand Jean Borlin asseoit son monde en rond tout autour de la jarre dans la « comédie rustique » de Pirandello, quand il fait précéder la procession par l'entrée des trois femmes éplorées aux gestes véhéments, quand il réussit lui-même un entrechat ou rate un équilibre, il se rend fort bien compte — ou je me trompe fort — que c'est alors qu'il fait œuvre de maître de ballet et de danseur. « Et tout le reste est littérature. »

Ainsi tous mes suffrages sont acquis à l'inspiration si heureusement cynique qu'ont eue peintre et musicien d'exploiter commercialement

le dédain justifié qu'il professent à l'égard de leurs contemporains. Et je considère avec compassion l'amour malheureux et désintéressé avec lequel M. Borlin et les siens s'agrippent aux basques de Terpsichore, fille intraitable et fuyante. Le paradoxe de *Relâche*, théâtre à rebours, aurait pu être tant soit peu justifié par l'invention burlesque dans le mouvement, par un humour plastique où la science certaine des danseurs se dissimulerait sous de désopilantes maladresses. Or rien de plus mesquin ni de plus timide que les évolutions d'un corps de ballet de gommeux en habit autour de la protagoniste dont la rustique santé faisait craquer les mailles d'un lamé de chez Poiret. Que l'on compare l'inconsistance laborieuse et gauche de leurs exercices aux scènes analogues des « cousins » dans *Giroflé-Girofla* du Kamerny, que nous avons applaudi sur ce même plateau. Et pourtant ces Moscovites n'étaient pas même danseurs! Quant à la petite entrée de M. Jean Borlin en maillot à paillettes, pensum chorégraphique qu'il danse en élève soigneux, elle est obstinément dans tous les ballets — avec tours en attitude pour finir. Le décor du premier acte, dont les disques rappellent le revers d'un sommier métallique, aurait été tout à fait amusant si les changements d'éclairage tenaient compte des acteurs en scène.

" Relâche "

Ce saut périlleux brisa les reins à cette troupe ne sachant plus où donner de la tête. Cette dernière lance rompue, ils restèrent sur le terrain.

Un premier programme, où des partitions de MM. Roland-Manuel et Daniel Lazarus voisinaient avec cette *Jarre* de Casella, rapsodie sicilienne comme pétrie dans la terre volcanique de l'île, se heurta contre l'incurable insuffisance chorégraphique de la troupe scandinave. Dans son *Tournoi singulier*, Roland-Manuel s'était diverti à travestir un thème classique par plusieurs masques superposés : Renaissance, Orient, jazz. Or, l'intention profonde de ce jeu musical était de servir la danse jusqu'au sacrifice, — comme on étale un tapis précieux pour le passage d'un roi. Si au moins cette fantasque majesté s'était fait représenter! Le *Roseau* de M. Lazarus fut revêtu par la mise en scène d'un orientalisme lymphatique et usé. Plus heureuse, la chorégraphie de la *Jarre* manqua pourtant de chaleur et de crânerie. M. Jean Borlin se dépensa beaucoup ; il fit intervenir dans un « sketch » populaire d'après Andersen une variation ardue qu'il exécuta correctement. Mais bientôt ce recul vers la tradition

Clôture

" Les Mariés de la Tour Eiffel"
(Photos Isabey)

fut démenti par la plus agressive et la plus lugubre des charges, *Relâche*, dont le librettiste, stratège retardataire, échoua jusque dans le scandale. Ce ballet au titre de mauvais augure était coupé par un film fort curieux, où la Charrette-Fantôme était remplacée par un corbillard en délire. Facétie macabre, puisque « relâche » devint « clôture ». Rendons justice à tant de courage malheureux! Les Suédois ont agi avec conviction et désintéressement en faveur de la musique française. Ils ont contribué à la diffusion des œuvres d'un Ravel, d'un Debussy, d'un Honnegger. Mais leur action se trouva viciée en son principe même. Ces courageux propagandistes n'ont pas été de bons danseurs.

II. LES « SOIRÉES DE PARIS »

De toutes les tentatives de créer sur des bases nouvelles un théâtre de danse, seuls les « Ballets Russes » ont persévéré à travers vingt saisons d'incessantes recherches. Nous avons vu les « Ballets Suédois » qui, s'érigeant en rivaux de la troupe russe, n'en furent que le faible reflet, durer bien au delà de leurs forces vitales. Les « Soirées de Paris », inaugurées en 1924 par le comte de Beaumont en plein Montmartre, dans un milieu et sur une scène singulièrement réfractaire à toute expérience de ce genre, furent éphémères, comme un caprice de grand seigneur. Nous éprouvions quelque pudeur de juger un théâtre de danse au moment même de sa naissance. En chorégraphie, Minerve ne saurait sortir tout armée de la tête de Jupiter. Il faut, pour qu'un ballet soit accouché viable, la continuité d'un long effort collectif, un personnel de danse mûri par une collaboration de maintes années avec le maître de ballet, cimenté par une éducation en commun. Et si un danseur isolé peut parfois s'affirmer à force d'intuition, il faut une doctrine pour conduire une troupe à la victoire. La recherche de la nouveauté comme telle, le contact établi avec les « avant-gardes » des autres genres, ne constituent pas, en eux-mêmes, une pareille doctrine. Or, cette entreprise n'ayant point eu de lendemain, les appréciations que nous avions portées sur elle, dès le début, restent forcément définitives.

Le caprice d'un mécène

En considérant les deux nouveaux ballets de M. Léonide Massine : *Sálade* et *Le Beau Danube* (j'aurais presque dit *Les Biches*), je me suis appliqué, sans y réussir particulièrement, à dégager les vues dont il s'inspire. Cette préoccupation de comprendre n'a cédé qu'à d'assez rares moments au vif plaisir d'une sensation immédiate et belle. Tandis que mon indécision restait assez pénible, le public de la générale semblait prendre parti pour *Salade*. Je ne connaissais Massine que par ses œuvres interprétées par d'autres, d'une manière, peut-être, insuffisamment fidèle : telle la farruca du *Tricorne* et le Chinois de *Parade*. Et j'ai retrouvé dans *Salade* plutôt les défauts que les mérites de cet opuscule charmant : *Les Femmes de bonne humeur*.

Maniérisme de Massine

La partition de M. Darius Milhaud, cheminant sur des rythmes impératifs et violemment marqués, parmi des sonorités massives ou stridentes, comporte un texte, chanté et parlé, composé par M. Albert Flament. Chanteurs et récitants sont disposés dans l'orchestre selon une

" Le Danube bleu "
aux " Soirées de Paris "; au milieu Idzikowski (Ph. Waléry)

formule qui, par delà *Noces* et *Renard*, remonte jusqu'au *Coq d'Or* de 1914. Les danseurs en scène réalisent le récit. L'action est un imbroglio où figurent les masques traditionnels de la Comédie italienne. Les acteurs sont habillés par M. Georges Braque : délassement d'un grand peintre foncièrement étranger au théâtre.

"Salade"

Les danseurs agissent ainsi en fonction d'un sujet : ils le rendent totalement incompréhensible. Cependant que les protagonistes s'interpellent et s'entreprennent par gestes symboliques, l'ensemble, servant de base continue, exécute des mouvemes simultanés, anguleux et obsédants. Puis, tout se décompose en une « hétérophonie » chorégraphique, où chaque danseur se trémousse selon son propre leitmotiv plastique. Ainsi se trouvent réalisés par la danse la polytonalité et les procédés de dissonances d'usage dans la musique de nos jours. Partout, pour reprendre un vers de Gœthe, « l'intention perce et nous gâte le plaisir ». L'inspiration de Massine, même heureuse, garde toujours, sauf peut-être dans certaines parties de *Pulcinella*, quelque chose de grimaçant et de forcé. Toujours tendu et crispé, il se refuse à moduler, à résoudre la complexité du mouvement par un arrêt harmonieux. Jamais il ne donne à l'agitation des protagonistes un groupe immobile pour fond. Cette « bougeotte » de Massine, cette trépidation continue — et souvent à vide — rend fatigante la vision réitérée des *Femmes de bonne humeur* elles-mêmes, qui enchantent au premier contact. Malgré tout, se détachent de *Salade* certaines images qui semblent ressusciter l'esprit et la disposition de tel vieux scénario italien, de telle gravure pour illustrer le recueil de Gherardi. Et quelques oasis charmantes prêtent leur fraîcheur au spectacle hérissé et âpre. Tel ce petit pas de trois ou berceuse de Massine avec les deux masques féminins, balancement voluptueux et pensif, triple entrelacement de bras langoureux.

Harmonies viennoises

Le Danube bleu, sélection de Strauss fils (due à M. Désormières, qui conduisit *Salade* avec beaucoup de mordant), semblait promettre la détente. Il n'a que trop rempli ce qu'il a promis. Le livret puéril, corsé par des complications dramatiques bien fastidieuses, est peu conforme à la musique. L'arbitraire, qui transforma les badauds et les modistes du Prater en lorettes et lions de Constantin Guys, apparut d'une audace plus heureuse. Il est vrai que les rapports entre toile de fond (agrandisse-

ment d'un lavis de Guys) et danseurs sont entièrement faussés. M. Polounine n'en reste pas moins un costumier-praticien de grande classe.

La partition de danse, malgré quelques trouvailles, ennuya par l'à-peu-près, la pauvreté et la fadeur de l'exécution. L'amateurisme s'y manifesta implacablement. Rien de plus simple, mais rien de plus difficile qu'un rythme ternaire, valse ou mazurka! La troupe de Massine existe à peine. Elle comptait, avec lui-même, deux professionnels de premier plan, deux ou trois autres de moindre envergure ; hormis eux, c'est le néant. La mazurka de Massine, houssard gris perle et petits souliers à rubans, bondissante et glissante, est entravée dans son élan par l'impéritie de sa danseuse et ne porte pas. M^lle^ Lydia Lopokova conserve la candeur touchante et l'incertitude technique d'une débutante de dix-sept ans. Tant mieux pour la femme, tant pis pour la danseuse. Idzikovsky utilise dans un esprit burlesque les défauts mêmes de sa conformation ; c'est un sauteur aujourd'hui sans égal ; l'élégance de ses cabrioles battues, son essor vertical paraissent inconcevables...

Rien ne saurait être plus séduisant et aussi plus judicieux que la conception musicale du ballet *Gigue*. La chorégraphie en est établie sur des thèmes classiques empruntés à Bach et à Hændel. Certes, les suites de Bach n'ont pas été écrites pour donner à danser. Au contraire, elles signifient le triomphe de la musique pure. La danse, impulsion saltatoire, rythme élémentaire, est absorbée par l'élément musical. Au moment où Bach compose, on a cessé de danser courantes et passacailles. Elles n'ont d'existence qu'au concert. Quant à la gigue, qui intervient avec l'alacrité et la liberté d'un scherzo, elle n'avait, au fond, jamais été dansée par les « honnêtes gens ». De même, une sarabande n'est plus pour Hændel qu'une formule vocale, un air que l'on chante. Tout cela dit, la solution de contact entre danse et musique est, chez ces maîtres, de si fraîche date, les velléités chorégraphiques travaillent si bien et si fort sous la surface musicale que la tentation est bien proche de faire ressurgir la danse. Dégager de l'armature contrapunctique d'une gigue, traités sous forme de fugue, le rythme primitif et l'allégresse populaire, crépitement de talons et entre-croisements de chevilles, quelle merveilleuse aubaine pour un maître de ballet! Avec quelle abondance aurait-on pu greffer sur le texte musical de Bach des thèmes de danses classiques, issues d'un esprit analogue!

" Gigue "

Évocation du " Grand Siècle "

Les « Soirées de Paris » ont voulu rattacher leur conception à un cadre « Grand Siècle ». Le bout de sujet dont ils se servent pour enchaîner les entrées semble être la réduction de certain ballet « mansardien » que nous avions vu à Monte-Carlo et, ensuite, à Paris. Comme pour *Salade*, on a dérangé un grand peintre ; son décor, comprenant un paravent rectangulaire qui figure un bosquet, une statue noire et un vase en carton pâte, rétrécit à l'extrême le plateau et obstrue les issues. André Derain aura voulu réaliser un aperçu ironique du « faste baroque » et royal. Les tons saumon et violet des paniers qu'arborent les bergères ont la piquante fausseté des fleurs artificielles.

Les pas qu'exécutent, sur ce qui reste de terrain, M^lle^ Lopokova, MM. Massine, Idzikovsky et quelques vagues comparses, utilisent certains éléments sémillants, brillants et brefs de la petite batterie. Ils s'expriment par petits battements rapidement frappés sur le cou-de-pied, tendus et frottés, et ce n'est que l'exaltation joyeuse du pas de trois final qui admet, suprême fioriture, des ronds de jambes sautés. Il est vrai qu'Idzikovsky, virtuose étonnant mais toujours identique à lui-même, place, comme d'habitude, certains de ces splendides tours en l'air. Massine, très beau, se déhanche et manie son manteau princier en toréador plutôt qu'en « talon rouge ». M^lle^ Lopokova, ingénue charmante mais mal placée, ne peut passer pour étoile que dans les pays où l'on ne danse pas. C'est une Colombine et non une Isabelle, pour parler masques. En somme, le plan chorégraphique, plausible par lui-même, nécessite une exécution sans défaut. Or, le corps de ballet hétéroclite de Massine rappelle l'armée de John Falstaff. Aussi payai-je d'une déception assez grave un trop téméraire espoir. L'intermède de M. Harry Wills, stepper français camouflé en Américain, a parfaitement réussi. Il n'a ni la virtuosité étonnante de Mutt and Jeff, ni la mâle prestance d'un Earl Leslie, ni les séries de pirouettes de Marshall Hall. Mais, sympathique et vif, glissant bien, habile dans les ruades accroupies, essayant des souplesses, il se défend parfaitement et se fait acclamer en sortant à la Chevalier, en tapinois, les genoux ployés et le dos raide.

Dans une interview précédant la répétition générale de sa version de *Roméo et Juliette*, M. Jean Cocteau avait fait entendre que le jeu de ses interprètes « serait réglé comme un ballet ». Il ne s'agit, certes, pas de prendre ce paradoxe frappant au pied de la lettre. Ce ne saurait être une constatation ; c'est plutôt une image analogique. Le pamphlétaire de *La Noce massacrée* n'entendait sans doute pas parler du rayonnement expansif et de l'exaltation désintéressée de la danse. Il suggérait une servitude consentie : le mouvement entravé, limité dans son amplitude, déterminé dans sa configuration plastique, inscrit dans un contour fixe, soit le mouvement stylisé et rythmé. Mais voilà que la boutade de Cocteau réveille en moi le souvenir de certaines controverses déjà lointaines et auxquelles le dandy français n'a été mêlé que de bien loin. Voici quinze ans et plus que Vsevolod Meyerkhold monta, au Théâtre Alexandre de Saint-Pétersbourg, le *Don Juan* de Molière. Sa mise en scène lui valut de la part d'Alexandre Benois, peintre et auteur de *Pétrouchka*, une virulente invective intitulée : « Un ballet au Théâtre Alexandre ». C'est que Meyerkhold avait établi son interprétation de l'œuvre classique non sur la recherche du caractère psychologique et sur le naturel de la diction, mais sur un rythme visuel et un dynamisme particulier du mouvement. Entre deux réparties, Don Juan faisait, en gambadant, le tour du plateau. Benois protesta au nom de Molière. Comme de nos jours Cocteau, le comédien russe trahissait l'auteur pour son véritable maître : le dieu Théâtre. Depuis, Meyerkhold chercha à reconstituer un langage complet et homogène du mouvement scénique en renouvelant l'expérience de la Comédie italienne improvisée. Aujourd'hui, guéri du « passéisme » romanesque, il œuvre, devenu metteur en scène officiel des Soviets, à régler le mouvement de ses comédiens sur le rythme des moteurs trépidants et l'algèbre monstrueuse des machines. Cette méthode, inhumaine et abstraite, s'intitule « bio-mécanique ». Quand Meyerkhold mit en scène (était-ce en 1913 ?) la *Pisanelle* de Gabriele d'Annunzio, le sens de son effort ne fut que vaguement entrevu et d'ailleurs éclipsé par le luxe inouï du matériel et le flux des métaphores annunziesques. Cependant, l'équilibre de certains groupes en opposition (les nonnes et la suite du prince de Tyr) avait été si ingénieusement calculé et si impérieusement réalisé, les coupes symétriques de la foule tracées avec un

Le ballet de Jean Cocteau

L'exemple de Meyerkhold

tel sens de l'harmonie que le souvenir m'en est resté, ineffaçable, comme celui de quelque composition du Tintoret entrevue à la Scuola de Saint-Roch. Un comparse accourait, côté cour, et désignait le navire annoncé de sa main tendue ; un autre se plaçait auprès de lui en faisant de même ; et ce double et identique geste suggérait puissamment toute une multitude tendue en une commune et avide attente, fanatisée par quelque indicible espoir. Plus qu'une foule : l'âme d'une foule, incarnée par le génie plastique en deux humbles figurants. Comment oublier pareille magie ? Mais ce jeune homme fluet que je voyais aux répétitions suivre d'un regard dévotieux Meyerkhold mugissant et gesticulant (il ne savait pas un mot de français), n'était-ce pas Jean Cocteau, enfant prodigue, poète précoce et blasé des longues nudités beardsleyennes ? Dix ans plus tard, il est quasi seul sur la brèche quand il s'agit de défendre la *Phèdre* du Théâtre Kamerny. Sans doute, la foi agressive et la candeur farouche de ces Scythes choquent le patricien. Mais il les voit porter avec grandeur le joug d'une discipline, se guinder (comme on disait sans sous-entendu péjoratif au temps de Ronsard) jusqu'à la puissance tragique en refoulant toute velléité individuelle, toute spontanéité désordonnée. Les attitudes étaient coulées dans un moule d'airain, l'émotion matée et canalisée. Les patins des tragédiens assignaient leurs limites aux mouvements reliant les arrêts sculpturaux. Tout hasard était aboli. L'unité était aussi parfaite que le peut être une chose humaine. Nous étions quelques-uns qui nous étions brûlés à ce bloc de glace plus fortement qu'à une flamme. Et, encore une fois, les protestataires vilipendaient ce « ballet de Lénine ».

Le " ballet de Lénine "

Voilà, je crois, la généalogie de *Roméo et Juliette*. Mais le débat, sempiternel, reste ouvert. Pour les uns, l'œuvre d'art est accomplie quand l'émotion est résorbée, intégrée par la forme. Pour les autres, l'art est la coulée incandescente de l'âme en fusion qui fait éclater le moule. La danse classique réalise la première de ces conceptions. Jeu de formes pures, elle figure les choses de l'âme par le signe abstrait, l'idéogramme, le symbole. Par contre, l'art du comédien tend à s'affirmer par la rupture du rythme uniforme, à s'échapper par un cri suprême de la monotonie de la prosodie lyrique, par un sursaut, à la symétrie d'un groupe. Voyez, dans la pièce de Cocteau, ce qui arrive à M^lle^ Andrée Pascal. Elle réalise

Antinomie du ballet et du drame

à merveille, dans les passages lyriques, les déformations et synthèses de mouvements imposées par le metteur en scène. Mais, dès qu'un conflit éclate, la comédienne lutte pour s'évader. A l'annonce du mariage forcé, elle frappe, prosternée, le plancher de ses bras rigides, comme ankylosés, de poupée tragique. Mais sa voix vibre, et se mouille, et s'enroue dans ce cri réitéré : « Plutôt mourir ! » Et le « ballet » s'écroule sous la rafale de l'émotion directe. Cette antinomie restera constante, incoercible, autant que l'auteur établira son ballet sur une donnée dramatique. En bêlant ou en rugissant, mais la psychologie percera. L'interprétation d'un texte, une traduction de sentiments déjà formulés verbalement ne donneront jamais un véritable ballet, comme doit l'entendre Cocteau. Il faut pouvoir dire : au commencement fut le mouvement.

L'ouvrage de Cocteau reste néanmoins considérable, copieux, neuf. Je n'ai qu'à rappeler, sans en dresser le catalogue, les nombreuses trouvailles d'ordre plastique et dynamique qui classent l'œuvre : les ralentis de course, le déplacement simultané et harmonisé des groupes, l'opposition des masques Montaigu et des antimasques antipathiques et difformes des Capulet (j'emploie ici le vocabulaire de l'époque shakespearienne), tels gestes ramassés et raccourcis, essentiels, lapidaires à l'instar de ces aphorismes par lesquels Cocteau fait résumer ses scènes à Juliette. Que citer ? Les rieurs, posés de face, les coudes arrondis, les mains sur le ventre, les jambes écartées et qui « plient » à deux reprises pour figurer des gens secoués par une hilarité irrésistible ? Ou le jeu avec la canne de Roméo consultant le frère Laurent, varié avec une virtuosité dont pourrait s'enorgueillir le plus observateur des naturalistes ? Je me tiendrai plutôt à la scène qui touche de près mon sujet, à la « danse » des trois comparses qui figurent le bal chez Capulet. Ces trois personnages, disposés de face, restent quasi immobiles cependant que la musique (luths et cornemuses qui, avec le fifre et le tambour, composaient jadis la musique des « masques » anglais) fait sonner une rapide gigue. Les jambes croisées des cavaliers, dont les maillots noirs s'ourlent d'une bande de couleur, dessinent une spirale animée. Les coudes écartés et les épaules haussées accompagnent le mouvement présumé des jambes. La danseuse, vêtue d'une longue robe, « dégage » à demi-hauteur, à la seconde — pour employer le vocabulaire d'école — tantôt d'une jambe, tantôt de l'autre

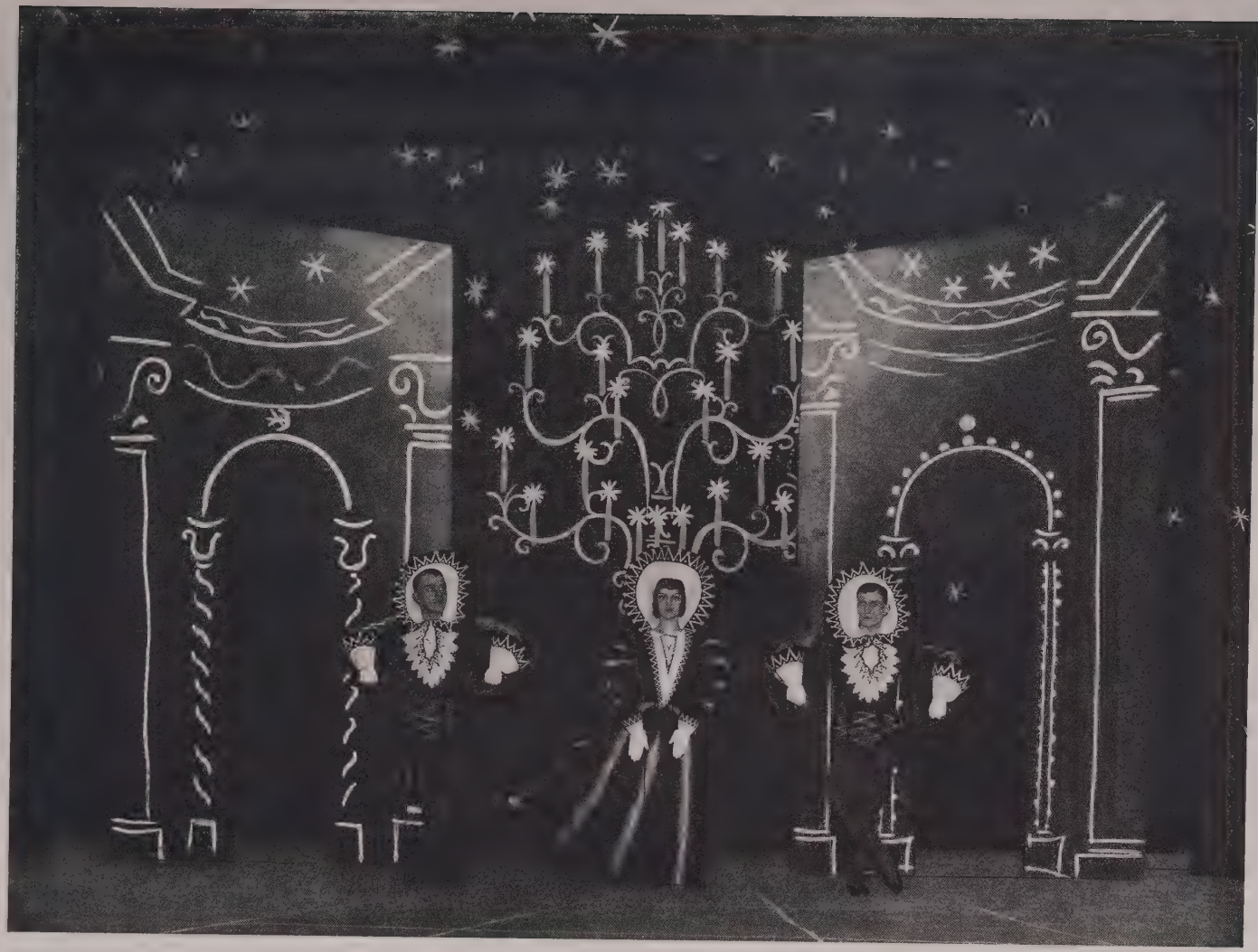
Danse immobile

Ce simulacre de danse, exécuté sur place, me ravit. Je préfère cette gigue absente, mais nettement suggérée, à celle, réalisée, précipitée, surchargée et peu expressive, du ballet « royal » de Massine. Chez Cocteau, la danse est figurée par des moyens spécifiquement théâtraux : transposition, voire fiction. Il renonce à l'imitation. Il se sert de l'immobilité pour le mouvement, du ralenti pour la vitesse (le messager). Et ce langage symbolique se montre aussi explicite que possible, supérieur aux réalités médiocrement imitées. Aussi a-t-il bien acquis le droit, dans cette scène où Juliette s'apprête à entrer dans la galerie indiquée au trait sur un châssis et qui s'avance vers elle (ici, il faut louer hautement Jean Victor-Hugo, peintre et complice), de piétiner le trompe-l'œil et d' « écraser l'infâme » : le naturalisme théâtral, le théâtre libre — de ne plus être théâtre du tout.

Le Shakspeare de Cocteau

Cocteau a-t-il, avec tout ceci, joué du Shakspeare ? Mille fois non ! On s'est donné la peine de collationner chaque réplique de Cocteau et de constater son authenticité. Quel enfantillage ! Par l'élimination du contexte, on déforme beaucoup plus l'expression d'un auteur que par une refonte totale. *Roméo* tronqué est moins Shakspeare que ne l'est une tragédie truquée par Ducis. Dès que le rythme diffère, tout diffère. Il y a entre le *Roméo* de Cocteau et l'original les mêmes rapports qu'entre le *François Ier* des Clouet et celui du Titien. En dépouillant l'œuvre de sa beauté charnelle, de sa succulence verbale, Cocteau ne nous a laissé que les arêtes, armature affinée, mince, aiguisée, pauvre de matière, mais nette et élégante de dessin. Il est dans la bonne tradition française de se méprendre sur Shakspeare ; Voltaire a varié pendant un demi-siècle sur la valeur de Shakspeare ; bien d'autres l'ont suivi, car il y a, il me semble, incompatibilité de caractère entre le grand Will et l'esprit de ce pays. Je n'aperçois que deux exceptions : le pamphlet de Stendhal et le *Poète tragique* d'André Suarès. Même pas Taine. Cocteau ne nous a pas donné le vrai Shakspeare. Le vrai Shakspeare serait tombé à Paris.

Que reste-t-il, s'il en est ainsi, de l'apport de Cocteau ? Il a trouvé plusieurs gestes, poses et mouvements, il a agencé quelques groupes qui n'avaient pas existé avant lui. Il les a mêlés, je l'avoue, à bien des choses futiles ou improvisées. Il a créé quelques conventions nouvelles pour exprimer plastiquement certains émois de l'âme. Cela paraît peu de



" Roméo et Juliette " de Jean Cocteau aux " Soirées de Paris " (Ph. Waléry)

choses. Mais quel grand artiste peut s'enorgueillir d'en avoir fait plus ? Si le « buste survit à la cité », ce n'est pas par sa dure matière : c'est par la pérennité de sa formule plastique.

Je me rappelle avoir lu naguère dans les *Deipnosophistes* d'Athénée, le Larousse de l'antiquité, l'éloge d'Eschyle, le tragique. Ayant énuméré les œuvres dramatiques de celui qui fit l'*Orestie,* l'encyclopédiste grec nous apprend qu'Eschyle était, de plus, justement célèbre pour avoir inventé « plusieurs formules orchestiques ». Je cite de mémoire, mais je suis sûr de mon texte. Une louange pareille à celle octroyée à Eschyle par la pensée subtile de sa race, Cocteau ne l'a-t-il pas méritée ? Et ne suffit-elle pas pour glorifier solidement le nom de ce jeune Parisien moderne ?

Une vocation théâtrale

Certes, l'œuvre de Cocteau reste inégale, pleine de lacunes, d'éléments fortuits. Il a été entravé par Shakspeare, par le souvenir, même transposé, d'une époque, l'impéritie de son personnel et aussi par la sienne, la préoccupation de son entourage, de sa politique. Car il doit savoir que le véritable créateur est immédiatement abandonné : il n'y a plus aucun intérêt à le suivre. Et il n'a pas encore atteint l'âge de l'isolement. Il ne possède pas encore son « clavier bien tempéré ». Qui sait ce qu'il pourra faire demain pour satisfaire certaine opinion ? Quoi qu'il advienne, Cocteau. homme de théâtre, s'est montré capable des plus grandes choses.

Aussi ne m'en voudra-t-il pas si, profitant d'un mot d'esprit par lui jeté au hasard, j'ai tiré à moi son œuvre et en ai entretenu si longuement les lecteurs de ce livre consacré à la danse

Sans doute, l'œuvre de Cocteau, montée sur un théâtre de fortune, suivit le sort de ces soirées sans lendemain. Mais elle survit à cette fugitive saison par la plénitude de sa réalité esthétique.

Mme Ulla Poulsen
(Photo H. Manuel)

C'est à l'historique de pareilles tentatives qu'il convient, il nous semble, de rattacher quelques épisodes auxquels nous devons une vision, certes incomplète et accélérée, mais suffisamment éloquente de la culture chorégraphique qui subsiste sur la périphérie de la vieille civilisation européenne et que l'heureux hasard de manifestations internationales vient de nous révéler. Le festival polonais à l'Opéra, en 1925, la visite plus récente du ballet de Copenhague nous furent des aubaines inestimables.

Quand, faisant suite aux grands virtuoses du clavier et de l'archet, surviennent les danseurs de l'Opéra de Varsovie, c'est comme une flamme jusqu'alors contenue qui s'échappe. Déjà ce feu couvait sous chaque mesure des pièces instrumentales, car l'inspiration saltatoire régit la rapsodie fantasque de Szymanovsky au même point que les effusions de Chopin. Aussi Kochansky semblait-il conduire au gré de son archet quelque noce villa-

Le génie de la mazurka

geoise de là-bas, lithographiée par Gavarni, et Arthur Rubinstein presser la pédale de son piano d'une botte éperonnée d'or. Cette race a le génie de la danse dont le mouvement à trois temps, sous les deux espèces de la mazurka et de la polonaise, est la formule naturelle. Ces danses sont toute la Pologne, fleur de son antique civilisation, racines aussi de son tempérament populaire. Le rustre qui s'adonne à la danse prend l'allure d'un gentilhomme, et le cavalier n'en use pas autrement que l'homme du peuple. Les Polonais s'en tiennent à une danse unique, le grand trot fringant, mais enrichie de cent variantes, s'exprimant en maints idiomes locaux, au tour magnifique et naïf, rustique et chevaleresque. Le corps de ballet plut vivement dans toutes les danses tirées du folklore national — et le rococo édulcoré et sommairement traité de la *Musette*, pastiche innocent, fut aussitôt excusé.

En s'en tenant aux choses du terroir, la compagnie varsovienne nous permit d'apprécier le présent du ballet polonais et surtout de bien augurer de son avenir. Sans avoir tenu, aux temps de la domination russe, une grande place par lui-même (quoique dirigé jadis par le grand Milanais Carlo Blasis), ce ballet dota les Théâtres Impériaux de Russie de quelques-unes de leurs plus grandes illustrations, telle la glorieuse famille chorégraphique des Kszessinsky à Saint-Pétersbourg, ou M^me^ Sobieszanska à Moscou.

Nijinski, Idzikovsky sont Polonais, ainsi que maintes recrues remarquables de M. de Diaghilev. Les grands musiciens de Russie avaient, de tout temps, rendu hommage passionné à l'esprit de la danse polonaise ; Glinka fit la mazurka de *La Vie pour le Tzar*, Moussorgsky, la polonaise de *Boris*, Tchaïkovsky, la mazurka du *Lac des Cygnes*, Rimsky-Korsakoff, tout un opéra : *Le Voïvode*. Or, chaque fois qu'il s'agissait de donner une de ces œuvres, les plus célèbres Russes s'effaçaient devant l'équipe polonaise (choisie quelquefois parmi les plus humbles) qui prenait la tête de la troupe. Car, au pays de *Seigneur Thaddée*, on naît danseur de mazur, que ce soit sous le chaume ou dans le manoir ancestral.

Cet instinct inné, ce naturel spontané, le sourire éclatant des blondes ballerines, la vigueur mâle des hommes, le bariolage pimpant des costumes, l'allègre pulsation des trois temps, le grand fracas de bottes qui tournent le « holoubiec » en marquant les coins, tout cela est riche de sève et ivre

de vie. Cette continue frénésie culmine en un « oberek » sur des thèmes musicaux authentiques, où le mouvement plongeant des cavaliers qui plient profondément jusqu'à s'accroupir, tout en tournant, est corsé par le jeu des grandes capes blanches à pompons rouges. C'est là du pittoresque

Bartholin, danseur danois (Wide World Photo)

du meilleur aloi. Ainsi c'est par son entrain collectif et sa chaleureuse conviction que vaut la troupe plutôt que par quelque personnalité hors ligne. Je crois — ou je me trompe fort — avoir déjà pu apprécier le travail de M. Zailich, maître de ballet, aux côtés de la Pavlova. Ne serait-ce pas dans les mêmes conditions que j'ai pu connaître M^lle^ Smolcovna, charmant sujet, qui interprète le krakoviak de *Pan Twardovsky* avec mainte nuance curieuse, très en musique, et piquant le plancher de l'Opéra d'une bien jolie pointe chaussée de satin cerise ? Ce fut l'un des épisodes les plus séduisants de ce divertissement, quelque peu « mono-

Ballets de Varsovie

corde» et d'une matière chorégraphique plutôt légère, mais d'un agrément certain et soutenu...

Attendu avec une bienveillante curiosité, l'intermède de danses intercalé entre les deux pièces de résistance du spectacle danois, faisant partie du Festival International de 1927, nous enchanta, dès les premières mesures, par le « charme inattendu » de M^me^ Ulla Poulsen, exquise vision qu'un souffle poétique anime. L'ovale étroit et pur du jeune visage, la silhouette fluide et fluette de Muse romantique, sont indiciblement suaves. Certes, M^me^ Poulsen n'est pas de la race des grandes virtuoses ; elle n'a ni leur perfection « scientifique », ni, dans les « temps piqués », la dureté adamantine de leurs extrêmes orteils.

Mais toute sa manière d'être relève de l'esprit même de la danse : harmonieuses courbes des grands jetés, rebondissement moelleux, parcours vaste et aisé, lignes souples et allongées d'un corps en état de grâce. L'adage avec M. Kaj Smith (ne fut-il pas des « Ballets Suédois » de Jean Borlin ?) m'a paru un peu mince : ni tours ardus, ni équilibres frappants. N'aurait-il pas été transposé ? Par contre, la variation et surtout cette entrée par petits brisés battus sur des triolets des cordes sont délicieux dans leur élégance sans mièvrerie. Sans avoir encore l'éclat souverain de l'étoile, cette première danseuse de vingt-deux ans charme par le rayonnement ingénu de la « jeune fille du temps jadis ».

Son partenaire, ainsi que les deux jeunes hommes du pas de quatre, exécutent avec correction et minutie leurs variations « demi-caractère », très ouvragées, agrémentées par les fioritures de la petite batterie ; les deux sujets féminins plaisent, sans faire valoir des qualités transcendantes, par cette atmosphère de pureté et de noble décence dont s'entourent leurs danses. Dans un sentiment de fervente gratitude, les danseurs du Ballet Royal de Copenhague donnèrent au divertissement que nous avons applaudi aux Champs-Elysées, la signification et la poésie d'un hommage à la mémoire d'Auguste Bournonville

Copenhague colonie de la danse française

Vers le milieu du siècle dernier, ce chorégraphe illustre (venant après l'Italien Galeotti) consolida, au Danemark, la tradition de la danse française d'expression scandinave. Il dota la capitale danoise d'un répertoire de ballets et d'une école. Son règne fut absolu, pareillement à celui du Marseillais Petipa en Russie.

L'œuvre de Bournonville

Grâce à une continuité ininterrompue, le ballet étant au Danemark chose royale, son enseignement ne périclita pas. Il appartenait à cette admirable génération des Blasis et des Saint-Léon qui développèrent et codifièrent le langage saltatoire de la danse classique amplifié et exalté par la fièvre romantique. Il mettait une technique abstraite, linéaire et noble au service d'une esthétique spiritualiste. Ecriture de l'indicible, cet art traduisait la vie intérieure par les symboles des attitudes et l'essor de l'élévation. Ranimé par Michel Fokine au moment où ses formes menaçaient de se figer, le ballet danois paraît avoir conservé, en sa distinction tant soit peu surannée, ce style de 1840, suscité par la Taglioni, et qui fut celui du ballet français à son zénith. Cent ans s'écoulent comme dans le conte de fée, et la Belle au Bois dormant se réveille ; et voilà que nous croyons reconnaître, sur les lèvres d'Ulla Poulsen, le sourire même de cette Lucile Grahn qui inspira à Théophile Gautier maintes réflexions philosophiques.

Clotilde Sakharoff
(Ph. Gilbert René)

LES SAKHAROFF. — LE GENRE VIENNOIS

Les recherches souvent ingénieuses d'Alexandre et Clotilde Sakharoff s'incrivent en marge de l'art chorégraphique. Selon la façon dont on envisage les choses, ce qu'ils font est plus ou moins que de la danse. Un intermède des Sakharoff se rapporte à une entrée de ballet comme une vignette à un tableau de chevalet. C'est un commentaire illustrant quelque thème poétique ou musical. Ces deux artistes ont singulièrement limité le domaine de la danse. Mais si leur art est très pauvre, il est minutieusement nuancé. Ils soumettent leur lopin de terre à une culture intensive et savante, tel un potager chinois. La mise au point de leur danse, si fragmentaire en soi, est très complète, les réflexes obéissent à une volonté toujours tendue et à une intelligence à l'affût de la sensation rare. Ce raffinement ne va pas sans préciosité, et je retiens le terme. C'est bien là le style fleuri, gracieusement contourné et minaudant de la poésie précieuse : gongorisme chorégraphique. Richesse apparente masquant la vacuité de fond : ni spontanés, ni virtuoses! Leur technique est celle d'une danse d'attitudes reliées par des transitions, non un art du mouvement ponctué par des arrêts. La statique prime la cinématique. Ainsi la composition espagnole sur un thème de Sarasate est marché et surtout posé avec pittoresque ; mais ce n'est que la parade, l'entrée en matière qui situe le personnage. On attend la danse, la farruca furieusement piétinée, la jota alertement sautée : rien ne vient. Quand la musique a préludé, le rideau ne se lève pas! Ce qui manque presque entièrement à ces enchaînements très étudiés d'attitudes et de transitions, c'est l'incitation du muscle, l'essor du corps parcourant l'espace, le principe même du mouvement saltatoire. Ils évoquent ou interprètent un morceau de musique indirectement, par allusion. Alexandre, surtout, se contente d'indiquer le caractère d'un personnage : jongleur, Espagnol, ou clerc du moyen âge, et d'en dessiner la silhouette. Il va jusqu'à « marquer » le pas de danse, mais il escamote l'exécution.

Préciosité

Ce qui a fait adopter les Sakharoff par la critique musicale, avec cet enthousiasme dont de nombreux articles font foi, c'est leur attitude envers la musique ; faute d'une inspiration de premier jet, ils étudient leur partition avec une application raisonnée. Certaines danses sur des thèmes de Debussy, *La Danseuse de Delphes* ou *Le Faune*, pieusement orchestré par Roland-Manuel, sont de véritables investigations rythmiques, des exemples du plus méticuleux repérage musical.

Musicalité

Par contre, les Sakharoff échouent dans Chopin avec son ample balancement et son dynamisme spontané. C'est qu'ils ne sont pas outillés pour la libre exaltation giratoire et que leur technique est faite de petites pièces laborieusement rapportées. Quant à l'abandon lyrique de Chopin, il est figuré par un maniérisme doucereux et qui va, dans le costume et le geste de l'homme, jusqu'à être écœurant.

« Nous ne sommes pas des danseurs », proclame M. Sakharoff en relevant avec une feinte humilité et une suffisance évidente cette appréciation courante de son art. Mais nous autres, artisans du verbe, nous ne nous laissons pas prendre à ces habiletés de langage. Le sens de cette formule est clair ; il est péjoratif ; c'est un certificat de carence. Cela veut dire : ce sont des danseurs insuffisants qui compensent leur inconsistance par d'accessoires artifices.

Carence de leur technique

La technique de M. Sakharoff n'est pas longue à décrire : marche avec les genoux fléchis et le torse rigide ; grands dégagés devant ; ruades allongées et ce mouvement redoublé du pied tendu qui frappe et frotte. Pour les finales, il s'assied, une jambe repliée, l'autre étendue à plat : groupe de Pavlova dans *Le Cygne mourant*. Chez M^me^ Sakharoff, je signale le grand effet produit par les inflexions du torse, le déhanchement de Madone gothique dans Bach, dont la sainteté côtoie la volupté. Ses dons plastiques s'affirment dans des pièces comme *Le Petit Berger* ; mais son instinct des grandes lignes simples est peu à peu contaminé par la préciosité d'Alexandre Sakharoff. Elle reste femme jusque dans le travesti ; lui n'est jamais homme tout à fait ; la plastique de son Orphée exécutant une série de groupes forcés et inexpressifs, fait songer à une Messaline sur le retour. Cette équivoque persiste dans toutes ses danses qui, différenciées par le costume, n'en font qu'une seule, qu'elle s'intitule pavane, rigaudon ou cake-walk ; affectation et minauderie ne sont que trop rarement relayées par des petites trouvailles heureuses, telle le grand groupe cambré du cake-walk. M^me^ Clotilde Sakharoff tend d'instinct vers une logique du mouvement ; embryons chorégraphiques, ses pas, déboulés, attitudes et tours, s'acheminent en tâtonnant vers les grandes formules d'école. La valse du *Cavalier à la Rose*, thème qui traverse l'opéra de Richard Strauss, nous montre un Chérubin en habit rose que Mozart eût aimé. M^me^ Sakharoff dégage avec ampleur, tourne, glisse ; pour un peu, elle

aurait sauté et battu. Eduquée dans un milieu différent de celui de Munich, que ce soit en Russie ou en France, elle aurait fait une danseuse. Aujourd'hui, ce qu'il y a de mieux en elle, c'est l'ombre des longs cils sur le mystère des yeux mi-clos.

Alexandre Sakharoff (Photo Gilbert René)

Ce qui augmente la portée de ces subtiles, mais incomplètes esquisses, c'est, nous l'avons dit, le repérage du rythme. Le geste, quelle qu'en soit la préciosité ou la gratuité, s'exalte à être aussi strictement calqué sur la cadence. Coupe et couleur des costumes servent, bien que leur raffinement soit parfois douceâtre, d'appoint notable à ce genre dont les lacunes sont évidentes. Moins crispées, moins fignolées, certaines valses de Clothilde montrent une plus grande amplitude du mouvement, un élan plus franc, une indication de sentiment.

Parmi les nouveautés de leur dernier programme présenté à Paris en mai 1928, le pas de deux sur un air de Bach plaît grâce à la simul-

Créations récentes

tanéité des mouvements concordants ou contrastants de deux corps enlacés ou se cherchant à distance. Le nocturne du *Clair de lune* dégage un lyrisme frelaté et fade, et j'ai trouvé bien molles les velléités de step nègre qu'Alexandre manifesta dans les blues charmant de M. Roland-Manuel. Dans la « vocalise » de M. Emile Vuillermoz, nous vîmes M^me^ Clotilde, le buste rejeté, le ventre bombé, la jambe harmonieuse se posant sur la pointe, suivre et imiter de tout son corps le cheminement de la fraîche voix sur les portées.

Aucun hommage ne pouvait être plus opportun! Car les pages naguère consacrées à l'art de Sakharoff par ce merveilleux prosateur comptent parmi les meilleures entre toutes celles où le plus fugitif des arts ait jamais été fixé par l'écrit.

Esprit viennois

Comment situer les Sakharoff? A quelle école et à quelle patrie les rattacher? Alexandre est Russe; Clotilde est Allemande; quant à leur formation, ils la doivent tous les deux aux ateliers et aux cénacles de ce Munich d'avant-guerre où s'élaboraient les tendances nouvelles de l'art décoratif moderne. Mais un côté de raffinement aristocratique qui n'a rien de slave ni de prussien semble les rattacher à la manière d'être de l'élite autrichienne si élégamment blasée et si discrètement frivole. Et c'est en dehors de notre tableau de la danse allemande que je crois pouvoir placer ce couple, auprès des danseuses viennoises, qui ont tant d'affinités avec eux. J'avais naguère esquissé, lors de son passage à Paris, le portrait d'une d'entre elles. Un atroce accident, ses cheveux s'étant enflammés pendant qu'elle se coiffait, l'a emportée en pleine jeunesse. Or, nous craindrions de faillir à sa mémoire si nous ornions de fleurs d'éloquence nos impressions tracées sur le vif. Puisque rien, hélas, ne pourra désormais altérer ces impressions, nous n'avons plus qu'à nous tenir à elles.

Ce délicat bibelot qui doit nous être venu de Vienne enveloppé dans du papier de soie et entouré d'une faveur bleue assortie à sa touchante blondeur, a nom Lucy Kieselhausen. La charmante tête, naïve et fière, le petit nez court et droit, la bouche menue, apparaissent modelés par

la même main qui coupa les robes et assembla les teintes des tissus. Ce nouvel envoi vivant des Ateliers Viennois fait preuve de ce même esprit rococo, mièvre et spécieux, avec lequel on aborde, sur le beau Danube bleu, les problèmes d'art moderne ; leur cubisme pomponné pour boîtes de dragées ramène les grandes formes plastiques de notre temps à l'échelle et à l'esthétique d'un art d'agrément. Donnez aux Werkstaedte la pyramide de Chéops pour thème : ils en tireront un délicieux presse-papier ! Aucune vulgarité agressive dans un vase ou une robe des fameux ateliers : plutôt une grâce indécise, lénifiée, une fragilité sucrée et fondante. N'y cherchez ni le galbe puissant et les reflets sévères d'un métal de Dunand, ni les verts vénéneux, perçants, ou les motifs de broderie puissamment incurvés d'une robe de Jeanne Lanvin. Le rococo viennois ne quitte jamais le « pays du tendre ».

Le souvenir de Lucy Kieselhausen

Aussi, pour un après-midi, le sobre plateau de la Comédie des Champs-Elysées est devenu une province de ce pays. Ceux de nous que les déclarations guindées et diffuses du programme, indéchiffrable galimatias dans la traduction française, n'avaient pas dissuadé de venir, se déridèrent aux premières notes d'une musique savamment assortie par le professeur Charles Lafite et interprétée par un invisible quatuor. Haydn, Mozart, Johann Strauss, Schubert figurèrent dans ce florilège viennois. M^lle^ Kieselhausen s'appliqua à les interpréter. Certes, c'est un signe de culture que de s'adresser à de tels musiciens ; il en aurait été un plus grand encore de les laisser en paix. Mon ami Oscar Bie, le meilleur critique de danse outre-Rhin, ne cesse de le répéter aux danseuses, ses compatriotes.

M^lle^ Kieselhausen n'étaie point une technique débile par le prestige d'une personnalité robuste. Elle suit tantôt l'afféterie stylisée des Sakharoff, tantôt l'élan plus spontané de Grete Wiesenthal, la valseuse viennoise. Elle exécute sur un thème de Haydn une scène, marchée et posée, d'exaltation religieuse et de mysticisme voluptueux, pareille à celle que M^me^ Clotilde Sakharoff avait greffée sur une musique de Bach. Mêmes déhanchements de Madone, même jeu provoquant du bassin. Mais parfois, de sa robe religieuse, jaillissait, svelte et pure, sa jambe nue chaussée d'un soulier à talon, mode équivoque instaurée par la Wiesenthal pour concilier l'hellénisme d'Isadora et l'élégance du Prater. Je ne nie point la minutieuse finesse de cette étude ; M^lle^ Kieselhausen règle non seule-

Dilettantisme élégant

ment ses pas mais encore les soupirs de sa gorge oppressée sur les accents de l'adagio haydnien. Mais à quoi bon jouer avec son âme sur un clavier muet ? Le corps gracieux de la Viennoise n'est pas changé par l'école en instrument de danse. Il va de défaillance en subterfuge. Les bras dessinent les inflexions de la mélodie, cependant que les jambes escamotent le rythme. Une gigue dénonce ce procédé. Les bras ballants s'agitent comme si le corps était secoué par la batterie effrénée des talons. Il n'en est rien : les jambes dégagent à peine, à de grands intervalles. Je venais d'applaudir, chez Cocteau, son simulacre de gigue introduit dans l'action de *Roméo* et résumant les méthodes statiques du metteur en scène. Mais si une danseuse se voit obligée, par impuissance, à une pareille supercherie, à quoi bon être danseuse ?

M^lle^ Kieselhausen avait toutes les qualités, sauf celles essentielles à la danseuse. Elle brodait avec un peu de gaucherie, mais avec beaucoup de goût, sa « danse appliquée » sur quelques grandes musiques, de même qu'un contadino italien orne d'une couronne de papier le chef d'une madone de marbre...

Autre couple viennois

M^lle^ Herma Berka et M. Willy Fraenzel, couple viennois, entrevu dans un programme de music-hall, nous offrent un aspect différent de l'art autrichien. Faisant partie de l'Opéra, ces artistes annoncent, de bonne foi, leurs danses comme classiques.

Cela ne fait que prouver à quel point la tradition et jusqu'à la notion de la danse d'école ont dégénéré à Vienne. Présentation et costumes sont imbus de ce goût maniéré et mièvre qui est celui de ces mêmes « Wiener Werkstaedte » ; cette préciosité s'insinue jusque dans les gestes : ravages de « l'art décoratif moderne »! M^lle^ Berka, belle personne blonde et callipyge, n'a ni le physique ni le métier d'un véritable sujet ; son éducation est superficielle ; ce ne sont pas quelques petits temps sur les pointes qui font une danseuse : on trouve à Paris cent jeunes filles qui en savent autant et plus.

M. Fraenzel, danseur très incomplet, est pourtant infiniment supérieur à sa camarade. Si le torse est grêle, les jambes aux muscles en relief sont admirables de proportions et d'athlétique élégance. L'exécution est bien rythmée et équilibrée, mais assez pauvre en ressources, trop fragmentaire ; son entraînement suffit tout juste pour une seule pirouette renversée,

un tour en l'air unique ; or, ce n'est que réitérés ou enchaînés en série que ces temps de rotation atteignent toute leur portée ; avec cela, nulle batterie. Dans ces conditions, il est périlleux de se présenter en virtuose.

Aussi, M. Fraenzel amène-t-il comme suprême argument ce vaste

Alexandre Sakharoff (Photos H. Manuel)

coupé jeté très enlevé sur la diagonale qui est un hommage à Nijinsky ; plutôt lourd, il l'enlève par la force du jarret ; mais il arrive à en réussir la grandiose parabole. Agacé par l'ensemble de ce long numéro, le public ne lui a pas assez tenu compte de cette belle prouesse.

Chose très curieuse, c'est sur la même et identique formule linéaire et motrice que repose avant tout le succès du numéro « moderne » de Miss Marjorie Moss et M. Fontana. S'est-on bien rendu compte de cette similitude ? Dans cette stylisation chorégraphique du saut en longueur et en hauteur, les jambes s'étendent simultanément l'une en avant, l'autre en arrière : la danseuse paraît planer sur ce grand écart pendant ce que le docteur Marey, ce grand théoricien du mouvement, appelait « la période de suspension ». En même temps, la tête et le tronc tournent

Un groupe de Miss Marjorie Moss

Alexandre Sakharoff (Photo Gilbert René)

jusqu'à ce qu'ils se trouvent face au spectateur et, lentement, les bras s'ouvrent comme des ailes. Ce bond suprême, M. Fraenzel l'accomplit par son propre élan. Miss Moss est portée par son danseur, ce qui permet d'augmenter l'ampleur de la courbe et de ralentir le déploiement poétique des ailes.

Lucy Kieselhausen dans " Paganini " de Lehar, du " Metropol Theater " (Photo Robertson)

Pourquoi ce « groupe », sur lequel le couple insiste avec à-propos, est-il l'apanage de la star anglaise ? Parce que ni la « professionnelle » du dancing, ni la vulgaire « voltigeuse » ne sont à même de l'exécuter ! Cette formule aérienne est inspirée et rendue praticable par la danse d'école. On reconnaît aisément dans la vedette du tremplin l'ancienne coryphée des ballets de M. de Diaghilev.

Je ne suivrai pas jusqu'au bout ceux qui briguent pour Miss Moss la toute première place parmi les danseuses dites modernes. Je n'ai pu oublier le charme éclatant de Miss Barbara Bennet, si svelte et si déliée, la

prestance et la vigueur de son danseur Maurice. Ce deuxième couple « déplaçait plus d'air », remplissait la vaste scène des Champs-Elysées. Miss Moss gagne à être vue sur le plancher d'un restaurant, figure de proue qui émerge, radieuse, de la cohue des soupeurs. Mais ce qu'elle conserve dans tous les cadres, c'est cette distinction, cette discrétion de la manière, cette pénétrante douceur du geste et du sourire qui touchent plus que la beauté.

LA DANSE RYTHMIQUE

LA DANSE THÉATRALE ET L'UTOPIE RYTHMIQUE. LA RYTHMIQUE AU CONCERT

Elèves de l'Institut Dalcroze (Photo Boissonas)

Miss Louise Bateman, de Boston (Wide World Ph.)

LA DANSE THÉATRALE ET L'UTOPIE RYTHMIQUE

J'avais, dans un article de critique, instruit en peu de mots le procès d'une danseuse dont le programme mentionnait un apprentissage dans les filiales de l'Institut Jacques Dalcroze à Copenhague et à Helsingfors. Aussi ai-je cru devoir attribuer à l'enseignement dalcrozien les erreurs de l'artiste en question. M. Jacques Dalcroze a bien voulu parer cette botte par une déclaration de principe que je suis très satisfait d'avoir si opportunément provoquée. Voici, *in extenso*, la lettre de l'éminent professeur.

Une déclaration de M. Jacques Dalcroze

« Que je ne connaisse pas M^lle^ Edith de Bonsdorff, que vous dites se réclamer de mon enseignement, cela n'a pas grande importance ; il est certain que je ne la connais pas ; mais je tiens à profiter de cet incident pour insister sur le fait que je n'autorise aucun danseur, aucun instrumentiste ou chanteur à se produire en public en se disant mon élève. Et cela pour la bonne raison que l'enseignement de la rythmique n'est qu'une préparation aux études artistiques spécialisées et ne constitue un art par lui-même que dans certains cas particuliers que je n'ai pas à exposer ici.

» Seuls peuvent se dire mes élèves les rythmiciens ayant obtenu, après plusieurs années de sérieuses études, le diplôme leur donnant le droit d'enseigner ma méthode, c'est-à-dire de préparer leurs élèves aux études artistiques, en développant leurs sens musical intégral, ouïe, sentiment tonal, sentiment métrique et instinct rythmique. Ces deux derniers sens sont éduqués à l'aide d'une série d'exercices ayant pour but de développer et d'harmoniser les fonctions motrices et de régler les mouvements corporels dans le temps et dans l'espace. Et c'est en cela que la pratique de la rythmique me paraît indispensable à tout danseur, en ce qu'elle comble une lacune de l'enseignement chorégraphique traditionnel. Toutefois, la danse n'est qu'une des nombreuses spécialisations de ma méthode et la rythmique est à la base de tous les arts. »

La rythmique étude préparatoire

Voilà qui est dit! Le créateur de la gymnastique rythmique considère ainsi sa méthode comme un facteur de culture générale et de préparation rationnelle à l'exercice de tout art. Il affirme la nécessité de recourir à cette discipline auxiliaire pour combler une lacune de l'enseignement traditionnel. Ceci semble impliquer une reconnaissance de cet enseignement. Ce désaveu de toute application directe de la rythmique au théâtre,

cette affirmation du caractère désintéressé d'une pédagogie qui mène à tout mais ne réalise rien par elle-même, met le maître genévois à l'abri de toute imputation d'escamotage ou de cabotinage.

Je relève, d'ailleurs, dans l'exemplaire de la revue *Le Rythme* — et je profite de l'occasion pour remercier M. Jacques Dalcroze de son aimable dédicace — cette autre et non moins amère mise au point.

Nouveau désaveu

« Ma méthode a été dans plusieurs pays l'objet de tels démarquages et ses principes ont été, d'autre part, à tel point dénaturés, qu'il me paraît nécessaire de mettre les choses au point et de prendre date et position.

» La Rythmique est une méthode d'essence musicale... »

Suit une chronologie du développement de la méthode. D'autres pages du même recueil nous ramènent vers la genèse et la raison d'être de la gymnastique rythmique : le mouvement corporel nous rendant mieux conscients du rythme musical ; en le reproduisant nous le percevons véritablement et nous en pénétrons. Cette gymnastique est donc un moyen de connaissance ou de « co-naissance », pour employer l'éthymologie symboliste de Paul Claudel. S'incarnant en nous, grâce au procédé gymnastique, le rythme, notion abstraite ou entité musicale, devient réalité vivante et aussi source de bonheur ; car nous participons, en nous pénétrant du rythme, à l'harmonie d'une grande loi cosmique. Telle m'apparaît, en raccourci, la théorie dalcrozienne ; telle, sa philosophie qui dans certains pays se revêt du caractère quasi mystique d'un messianisme du rythme dont le savant musicien et inventif pédagogue serait l'apôtre.

Les exercices rythmiques n'ajoutent rien à la musique, ne l'augmentent pas ; mais ils augmentent le rayonnement de cette musique en nous. Ce n'est pas seulement par l'ouïe que nous la percevons, mais aussi par le muscle. C'est un résonnateur. Or, les mouvements reproduisant et constatant le rythme musical se distribuent et s'enchaînent dans l'espace selon une certaine logique et une certaine esthétique reflétée. De ce fantôme ou de cette ombre on a voulu tirer un genre indépendant. Autant aurait valu attribuer à une image réfléchie dans une glace les caractéristiques d'un tableau de chevalet. Un rythmicien est aussi peu un danseur qu'un métronome un instrument de musique. Les adeptes de Dalcroze se sont laissés tenter par certains aspects plastiques, non dénués de beauté, que

Fonction de la gymnastique rythmique

revêt le corps humain en se déplaçant en fonction du rythme. Sur ces accidents heureux et ces apparences trompeuses ils voulurent établir la danse nouvelle. Ils s'appuyèrent sur les intuitions et l'hellénisme superficiel d'Isadora qui les précède et les domine, quel que soit le dédain qu'ils lui vouent et le silence qu'ils gardent sur cette « liaison dangereuse ». Certes, ils ont renié l'arbitraire qui régit l'interprétation musicale chez Isadora. Mais toute leur manière d'être en scène se réduit à reproduire et à varier légèrement les quelques poncifs instaurés par l'Américaine. Leur objectivité et, donc, leur supériorité musicale sur Duncan restent, d'ailleurs, purement verbale, et théorique. Par une ironique fatalité presque toutes les rythmiciennes, une fois en scène, pèchent ostensiblement contre les coupes les mieux articulées du texte musical. Et comme pour nous fournir un argument, les rares rythmiciennes qui, à Paris, dansent en musique, une Yvonne Daunt, une Alice Bourgat, ont une base classique plus ou moins solide. Le reste se confond, sans différenciation possible pour le public le plus expert, avec l'innombrable descendance duncannienne sabotant devant les familles en extase la nauséabonde rengaine du *Peer Gynt* de Grieg. Et ce qui était pour Jacques Dalcroze un moyen d'agrandir notre univers et de faire vibrer l'homme selon un rythme souverain, devient le tremplin de l'orgueil imbécile et l'excuse des plus flagrants vandalismes.

Influence d'Isadora

Nous concevons donc l'inquiétude, voire l'irritation avec lesquelles l'éducateur dénonce et désavoue ceux qui usent de son prestige pour voiler leur néant. Mais en ceci il ressemble au chef d'Etat qui affirme hautement la neutralité de son pays, tandis que des bandes de francs-tireurs s'infiltrent chez le voisin pour préparer un coup d'audace. Cet état d'esprit, agressif à l'égard de la grande tradition chorégraphique d'Occident, présomptueux dans l'appréciation des résultats acquis, se manifeste dans le texte même du recueil cité, préfacé par M. Jacques Dalcroze. M. Ernest Ansermet y dit son mépris pour « les amusettes du ballet classique ». Nous retenons le mot, tout en passant cette désobligeante lubie à l'étonnant chef, peut-être seul capable, avec Serge Koussevitzky, de maîtriser une partition de Stravinsky. Nous sourirons au passage en voyant M. Georges Pitoeff, le metteur en scène le plus intelligent et le plus sensible, mais en même temps le comédien le plus incapable de s'exprimer, que ce soit

Escarmouches

par la voix ou par le geste, attribuer à l'exemple de Dalcroze ses propres trouvailles. Car Pitoeff nous a toujours fait songer à ces ténors qui montrent avec le doigt dans les airs la hauteur de l' « ut» aigu que leur gosier se refuse à émettre. Mais dans l'article sur *La Rythmique et le danseur*, signé par un professeur à l'Institut Dalcroze, l'objectif de l'attaque se précise. Le triomphe de l'amateurisme rythmique et de la sensiblerie plastique ne peut s'affirmer que sur les ruines de la discipline traditionnelle. Cet article part ainsi d'une réfutation de cette discipline. Je ne m'y arrêterai pas, pour le moment, car un autre travail, paru simultanément avec le recueil cité et semblant obéir à un identique mot d'ordre, donne aux mêmes arguments un développement plus minutieux. Cette « surprise de guerre», préparée par le service de propagande rythmique, établie avec un art subtil de camouflage, est un article signé Pasmanik-Bespaloff et a paru dans *La Revue Musicale*.

Procès de la danse classique

Témoignage intéressant, car il vient d'une des adeptes de la doctrine genévoise qui, appelée à l'Opéra pour y diriger l'enseignement rythmique, transforma sa classe en troupe de danse indépendante de la troupe classique et rivale malheureuse de celle-ci, et dota le programme de l'Académie nationale de Musique et de Danse de plusieurs œuvres réglées par elle. Ainsi sa participation à l'une des plus néfastes et évidentes erreurs commises par un directeur d'Opéra lui confère, en l'espèce, une certaine autorité. Retirée du théâtre, la gymnasiarque a confié au papier ses convictions et ses espoirs. L'occasion est trop belle pour que nous la négligions. Le temps est venu pour le règlement définitif de la querelle intentée à la danse d'École par la Rythmique dont d'innombrables défaites n'ont pas tari l'éloquence utopiste.

Dans son exposé déjà cité, M. Ernest Ansermet énumère les avantages qu'offre la « culture dalcrozienne» à celui qui l'acquiert. « Cette culture, affirme-t-il, donne l'habitude, le besoin de concevoir intérieurement le rythme qu'il traduira par ses gestes ; elle en fait l'esclave de la musique, alors qu'on en était arrivé à rendre la musique esclave de la danse. » On voit combien ce grand chef de la musique est imprudent dans le triomphe et avec quelle candeur il avoue son impérialisme revanchard, fier d'enchaîner le libre art du danseur. M^me^ Pasmanik se montre, dans une apologie de la rythmique, infiniment plus circonspecte. Avec

Élèves de l'École Popart. (Photo P. Apers)

une habileté qui lui aurait valu maints succès dans une réunion électorale, elle nous emprunte nos arguments pour les tourner contre nous. Elle admet l'autonomie de la danse et ses caractères spécifiques, elle ne nie point la portée symbolique du mouvement-signe, elle finit par reconnaître la conformité de la danse classique à la définition de l'art chorégraphique, qu'elle fait sienne. Le débat paraît tranché du fait que nous possédons un système de danse complet et logique. Pour notre auteur il ne fait que commencer. Il reproche à la danse classique son manque de « contemporanéité». Ses moyens d'expression ne seraient plus significatifs. « Les danseurs classiques se servent aujourd'hui de procédés rigoureusement identiques à ceux que leurs prédécesseurs employaient il y a un siècle. L'immutabilité de son langage est sa sûre condamnation. » Le ballet traditionnel ne serait, d'ailleurs, pas classique. Il n'aurait à aucun moment exprimé « les aspirations d'une élite à l'apogée de son développement ». La chorégraphie de Vestris aurait été inadéquate à ce quelle voulait exprimer.

Ce bref résumé nous suffira pour apprécier la compétence et la bonne foi du parti dalcrozien.

Évolution, continuité, durée

Faire de la continuité d'une évolution organique, du développement logique d'un langage homogène de formes un argument contre un art stable et vivant, car basé sur des lois générales, quelle gageure! La durée me paraît, quant à moi, un symptôme de vitalité. D'ailleurs, l'évolution de la danse classique, mal étudiée dans ses étapes, ayant subi maints arrêts et différentes crises, remonte à plus d'un siècle. Le principe saillant de cette évolution, l'élaboration du « dehors », a commencé dès Lulli et Pécourt, et peut-être plus tôt. D'admirables découvertes jalonnent le chemin glorieux, celle de la danse des pointes notamment, qui détermina depuis la composition linéaire des pas. Mais récapitulons l'argument majeur ou laissons l'adversaire le formuler elle-même. « La danse classique ne symbolise ni ne résume notre mentalité, nos aspirations actuelles... » Et si c'était le contraire ? Un art désintéressé et indépendant, entièrement conforme aux lois immanentes qui le régissent, subjuguant la matière par l'idée, pur de tout mélange hybride, tendant vers les grandes et simples formules géométriques, réalisant les dynamismes cosmiques de l'essor et de la giration, cet art ne résumerait pas notre mentalité ? Il

Danse rythmique en plein air aux Etats-Unis (Photo Wide World)

m'apparaît que c'est le seul et unique art qui la résume véritablement. Et c'est ainsi que s'explique la renaissance actuelle de la danse classique, renaissance, deuxième naissance, non plus selon l' « école » comme il en fut hier, mais selon l'esprit. Le classique, nous dit la gymnasiarque, a

Renaissance classique

Mouvement de danse instantané (Photo Boissonas)

créé des symboles qui aujourd'hui n'évoquent plus rien de vivant. Croyez-vous ? C'est que vous êtes d'hier et ce que vous n'arrivez pas à percevoir est d'aujourd'hui et de toujours. Nous vous laissons enterrer vos morts. Depuis une quinzaine d'années, dans des conditions morales et matérielles inespérées, grandement favorisées par l'opinion égarée, par toute l'élite littéraire et artistique atteinte par les mêmes erreurs, possédant, grâce à la munificence de vos mécènes, des cités entières construites pour vous servir d'ambiance, bénéficiant, à l'Académie nationale de danse à Paris, des licences les plus abusives, vous n'avez abouti qu'à créer quelques minables poncifs. Et si je dis vous, c'est dans les deux sens ;

celui général et celui personnel. En vous appliquant sans résultat à élaborer quelque chose d'analogue à la déclamation lyrique de *Pelléas*, vous n'arrivez qu'à être amorphe là où Debussy fut multiple et nuancé ; d'ailleurs, l'actualité d'un *Pelléas* chorégraphique n'apparaît-elle point douteuse à notre époque ?

« Est-ce à dire qu'il faille donner raison à ces critiques qui renvoient éternellement au classique et découragent tout effort individuel ou collectif ? » Notre contradicteur s'y refuse. Une fenêtre s'est ouverte. Une lumière a jailli. C'est en vain que l'idéologue de la rythmique se cramponne à la croisée et pousse les volets. L'azur malgré tout pénètre...

J'ai pu constater ainsi qu'il est devenu impossible, pour les idéologues de la rythmique, de nier les réalités palpables et prestigieuses de la danse classique. On ne saurait plus parler, sans trahir sa pensée, des « amusettes du ballet classique ». J'avais cité cette expression d'après un article de M. Ernest Ansermet. Dans une lettre qu'il ne destine pas à la publication, mais que je crois pouvoir citer ici sans indiscrétion, il s'empresse de retirer cette boutade dédaigneuse qui s'était conservée, par une involontaire négligence, dans un article vieux d'une vingtaine d'années. Il maintient son appréciation d'ensemble, extrêmement favorable, de la méthode de Dalcroze, mais il se croit solidaire avec celui-ci dans le respect que lui inspire, depuis de récentes et probantes expériences, la tradition d'école. Il ne s'agit donc plus de ce gausser des pédants du jetté-battu ! On cherche à étouffer la danse classique sous les fleurs. On la dit morte et lui vote de fastueuses funérailles. On l'admire au « prétérit trépassé », comme eût dit le bon Théo. J'ai déjà récusé, dans les pages précédentes, l'argument d'inactualité, celui d'après lequel la danse classique serait condamnée du fait même de la stabilité et de la pérennité de ses principes séculaires. Or, rien n'est plus inactuel ni plus périmé que la notion biologique d'une évolution des espèces, appliquée aux choses de l'esprit, comme l'avait fait naguère un Brunetière. Je ne discuterai point ici cette hérésie caduque. Je me bornerai à constater que l'œuvre d'art vivante est toujours actuelle, intensément présente.

Amende honorable

De ce fait, le relief égyptien du Louvre représentant Horus, le dieu-oiseau, et remontant à l'an 3200 avant notre ère, se montre plus actuel que toute la sculpture du Salon des Artistes français en l'an de grâce 1928.

Par quelle raison ? Mais parce qu'il réalise les caractères spécifiques du bas-relief et ceci avec un génie inventif, austère et inaltérable.

Mais un autre argument vient renforcer celui d'inactualité. C'est « l'étroitesse » de la danse classique (*Revue Musicale*, 1923, n° 6, p. 65). Sa « réelle perfection » ne saurait toutefois dépasser certaines limites que lui assignent une technique fondée sur la contraction des membres inférieurs... et la position du point de départ, les genoux et les pieds très en dehors. (*Revue Musicale*, n° 12, p. 24.) « Le ballet classique, en systématisant un certain nombre de mouvements de pas et d'attitudes, avait à sa manière doté la danse d'un ensemble de moyens d'expression... » « Dans le chaos du mouvement humain elle a choisi. » (*Revue Musicale*, loc. cit.)

Autres arguments : Étroitesse du classique

Toutes ces formules pèchent par leur définition même. La danse classique n'est pas une sélection restreinte de mouvements existants. Elle crée un système de mouvements qui s'ajoutent et se superposent au mouvement naturel. Par une méthode raisonnée et artificielle, elle multiplie les fonctions et aspects du dynamisme corporel, elle rend réalisables des conceptions motrices et spatiales échappant au commun des hommes. Elle ne nous prive de rien, mais nous augmente considérablement et fait du corps humain un instrument, sans pareil, de précision et de perfection qui tend vers les formes géométriques les plus pures et les plus essentielles.

On a souvent reproché à la danse classique, aux temps où les notions esthétiques étaient obscurcies par maintes préoccupations étrangères, cette pureté même, cet acheminement vers l'abstrait. Aujourd'hui on attribue à la rythmique la gloire d'avoir sauvé la danse « de l'anecdote et de la pantomime, à laquelle le ballet classique lui-même n'a pas su échapper ». (*Revue Musicale.*) Ce tour de passe-passe est obtenu par ce qu'en logique on appelle *quaternio terminorum.* On a substitué, en un tournemain, à la danse classique le ballet classique, qui n'existe pas, du moins que je sache, au sens propre du mot. Le genre théâtral mêlé de saltation et de pantomime, et auquel sont actuellement appliqués les procédés de la danse classique et celui du ballet romantique où persistent certains atavismes du ballet rococo. La remarque de l'auteur rythmique porte donc sur le ballet d'action, genre mixte, et non sur la danse classique en elle-même, le plus pur et le plus désintéressé des styles chorégraphiques.

Sophisme

Appoint du " dehors "

De même cette « position, les genoux et les pieds en dehors », traitée comme une entrave par les idéologues du rythme, est une ressource quasi miraculeuse qui dote la danse classique d'une diversité de directions, refusée à tout autre système. Le dehors, résultante de deux siècles d'expérience orientée par la plus géniale intuition chorégraphique, détermine de multiples formes du mouvement latéral et giratoire. Il augmente les données mécaniques du mouvement de variantes incalculables. Le rythmicien ou, plus généralement, le non-classique marche droit devant lui ou à reculons, comme vous et moi. Le classique s'oriente librement dans l'espace, rayonne vers les quatre points cardinaux. Mais ceci ne l'empêche aucunement de reprendre, quand il veut, le petit traintrain du mouvement usuel. Il n'est pas amputé de ses facultés naturelles, comme l'on veut nous le faire accroire ; mais il est doué, en outre, de modes de mouvement qui lui appartiennent en propre.

Il lui importe, sans doute, de se restreindre, de choisir. Nous avons, d'ailleurs, relevé l'inexactitude de ce dernier terme. Le danseur d'école ne choisit pas, mais il subordonne chaque mouvement au tracé général de sa danse, le fait découler de la logique mécanique, plastique ou constructive qui régit les enchaînements. Et c'est ainsi qu'il érige, dans l'espace vibrant de son essor, les mouvantes architectures d'une variation classique dont il est la matière et l'architecte.

Mais il nous reste un argument encore à envisager : l'allure unique propre à la danse classique serait la rapidité ; la lenteur ainsi que le sens du touché : *staccato*, *legato*, n'auraient été réalisés que par la rythmique!

Il paraît ainsi que les danseurs d'école ne posséderaient la faculté de se mouvoir à l'aise que « sur des musiques rapides »... « C'est qu'il faut une technique particulière pour se mouvoir dans la lenteur, une technique nécessitant une prudente répartition des forces motrices qui doivent s'enchaîner les unes aux autres pour transporter le poids du corps en un mouvement continu sans à-coup ni lacune. » (*Le Rythme*, n° 12.) Ces facultés feraient donc défaut à la danse d'école ; s'il en est ainsi, où les chercher ? « Les ressources techniques de la rythmique s'adaptent merveilleusement à la lenteur, au *legato*, au mouvement continu... »

Legato, staccato

Ces arguments pouvaient paraître probants dans les pays qui ignorent la tradition d'école, en Suisse ou en Allemagne. Mais nul n'est censé

ignorer, en France, cet exercice de classe et cette forme de la danse théâtrale qui s'intitulent « adage » et dont l'appellation même est un terme musical exprimant la lenteur. L'adage classique est constitué par une suite « d'équilibres » variés, enchaînés par des « développés », mouve-

Adage

En plein air : Mabel Babcock et Myra Kenyon, à Ohama, U. S. A. (Wide World Ph.)

ments amples et lents dont les vastes courbes relient les « groupes » statiques. Un adage exécuté par Zambelli ou Tréfilova constitue un suprême exemple de *legato* où les formes découlent l'une de l'autre avec une continuité sans saccades. Discipline du « lié », ardue entre toutes, et aux procédés de laquelle le maître Cecchetti consacre cent et vingt pages de son manuel!...

« L'étude des enchaînements de mouvements variés dans toutes les nuances de la durée ne fait pas partie de l'enseignement chorégraphique usuel! Et pourtant la danse ne se passe-t-elle pas dans le temps comme dans l'espace ? » (*Le Rythme*, op. cit.) En est-il véritablement ainsi ? Dans n'importe quelle classe, on voit des exercices — ceux qui comportent et admettent pareilles variantes — exécutés consécutivement à deux vitesses différentes. Tels sont les battements sur le cou-de-pied, battus d'abord sur une croche, puis sur une double-croche. La célérité relative d'autres « temps » est déterminée naturellement par la tension et la détente musculaire. Tout entrechat pair, enlevé à la même hauteur par

" Temps " et Tempo

un danseur, même dénué de sens musical, durera juste autant que tout autre. M. Maurice Emmanuel, qui étudia jadis cette question, à l'aide de l'appareil alors nouvellement inventé du docteur Marey, constata cette isochronie quasi absolue. C'est ainsi que certains pas d'école

Instantané (Wide World Photo)

constituent des unités rythmiques ou métronomiques invariables. Il n'en est point de même pour la plupart des mouvements giratoires, pirouettes ou « manèges » où l'école use couramment de l'accelerando, puis du frein qui prépare l'arrêt final, l'immobilité statuaire. Les maîtres ont d'ailleurs essayé de codifier ces variantes d'allures conformes au rythme naturel du muscle en créant certaines coupes que l'expérience a ratifiées, sans les imposer d'autorité.

Mais il faut voir et entendre un professeur tel que Nicolas Legat improviser au piano le texte musical de sa leçon de danse! Il faut voir ce qu'il obtient par l'accentuation, la syncope, le rubato, la pédale

et comme tout ceci se traduit chez ses élèves en valeurs dynamiques et plastiques. Un maître du « bel canto » italien n'aurait obtenu rien de plus parfait que ces portamenti du torse ou ces fermate vibrantes. Certes, Legat est un professeur d'élite. Mais son effort serait resté vain si ses

Plein air : Miss G. Karma, de Los Angelos (Wide World Ph.)

élèves n'eussent possédé cet outillage prodigieux : la « classique », la science du dehors et de l'équilibre. J'apprends avec un étonnement croissant que, grâce à la rythmique, « toutes les nuances de dynamisme, de phrasé, de toucher même (legato, staccato) furent rendues par le corps ». Et je songe à cette forme traditionnelle de la danse d'opéra qui doit son appellation au pizzicato des cordes qui l'accompagne ordinairement. Ici, l'orteil de la pointe tendue frappe le plateau verticalement par un mouvement bref, sec, nettement détaché, tout comme le doigt du pianiste exécutant un staccato sur le clavier. Sans la verticale de la pointe basse cette nuance du toucher reste purement imaginaire ou plutôt

théorique. Mais les rythmiciens croient tenir la chose, dès qu'ils ont trouvé le mot!

Je suis loin d'affirmer que toutes les possibilités effectives ou virtuelles de la danse classique, dans ses rapports avec le rythme, soient épuisées.

Gladys Espenak
(Photo Roosen)

Mais puisqu'il faut, pour réaliser, opposer le fini d'une technique à l'infini du rythme, — et ceci les rythmiciens l'admettent aujourd'hui, — pourquoi ne pas baser nos recherches sur les réalités acquises et les étonnantes expériences d'une école qui, pendant trois siècles, étudia et perfectionna son instrument ?

Or, si les gymnasiarques font à la danse classique ce reproche : d'exister depuis plus d'un siècle, ils se consolent aisément du défaut de leur école : celui de ne pas exister. « Souhaitons » — et je les cite une dernière fois — « que rythmiciens et rythmiciennes unissent leurs efforts en vue de créer une discipline chorégraphique aussi logique, aussi ordonnée

dans ses exercices, aussi universelle que celle du ballet». C'est le cercle vicieux : pour qu'un rythmicien devienne danseur, il doit commencer par apprendre à danser. Les rythmiciens accaparèrent le plateau de l'Opéra, avant d'avoir élaboré, voire ébauché, une technique plausible. Leur maître Jacques Dalcroze décline toute responsabilité de leurs usurpations. Il les avait formés pour servir ; ils voudraient commander.

Au moment où éclataient ces polémiques, qui conservent toute leur valeur d'actualité, la querelle n'étant pas vidée malgré d'impérieuses évidences, l'Opéra de Paris avait créé une classe de rythmique appelée à rivaliser avec le corps de ballet classique. Cette classe s'est trouvée dissoute en 1925, après maintes expériences avortées malgré l'intervention de M. Jacques Dalcroze lui-même. Le licenciement de la troupe rythmique aurait-elle été une victoire de la critique ? A peine. Ce ne sont pas les arguments qui auront agi. Ce sont les faits. Mais je cède le dernier mot à propos de cette liquidation à un savant et sincère admirateur du réformateur, M. Jean D'Udine. Dans son livre : *Qu'est-ce que la danse*, il avait, dès 1921, jugé le paradoxe des ballets rythmiques : « Il n'y a pas une « danse rythmique » constituant en soi une forme, une formule d'art... L'Opéra de Paris, lui-même... oppose officiellement la danse plastique ou rythmique à la danse classique. C'est prendre une propriété pour une substance. » Le jugement de l'éminent théoricien et historien servira d'épitaphe à cette chétive dépouille.

Propriété et substance

Nous aurons, par ailleurs, à nous mesurer aux théories de ce remarquable pédagogue dans le courant même de ce chapitre. Mais nous commencerons par jeter un coup d'œil rétrospectif sur certaines tentatives dont l'échec décida en définitive de la suppression de la rythmique à l'Opéra.

Dans cet esprit d'éclectisme indulgent et un peu désabusé qui lui est propre, M. Jacques Rouché avait voulu donner une dernière chance à la classe dite de rythmique. Un chef intelligent et ardent a encore une fois conduit les troupes débandées à l'assaut de l'Opéra. L'élan de M. de Montoliu semblait si impétueux que, malgré ma conviction intime, j'avais conçu pour lui quelque espoir. Mais cette suprême tentative aboutit à l'inévitable défaite.

« Fresques »

Fresques, suite de danse brodée sur une trame musicale colorée et fine, se décompose en quatre épisodes assez brefs. Descriptive et pittoresque, le musicien, M. Philippe Gaubert, l'avait-il conçue dans un esprit chorégraphique ? J'en doute. Car une fresque est par définition un décor fixe organisant les deux dimensions d'une surface, tandis que le danseur est un être en « ronde bosse », qui se déplace dans un espace. Cependant, n'exagérons pas l'importance d'un titre, pourtant de mauvais augure.

Le plateau est encadré et « habillé » par des draperies d'un fort joli ton bleuâtre. Ce n'est pas là une solution mais plutôt un moyen de fortune dont on a abusé et dont le non-sens architectonique est palpable.

Aucune masse horizontale, aucun jeu de courbes n'amortit l'ascension abrupte des panneaux unis et n'équilibre les rapports de dimensions entre le danseur et le décor. Aussi le danseur n'est-il plus à l'échelle ; il se profile, minuscule, contre le mur d'étoffe. Retirez le canapé Louis-Philippe qui, solitaire, meuble le décor du *Carnaval* de Diaghilev, et vous n'aurez en guise de « lieu théâtral » qu'un puits capitonné.

Venant à la chorégraphie, faut-il que j'énumère derechef les piètres ressources de l'art rythmique, pas gymnastique, course mesurée, ruades, relevés sur la demi-pointe ? Que j'expose comme quoi le rythmicien, n'étant pas tourné en dehors, est frustré de presque toutes les variantes du mouvement giratoire, pirouettes ou bien temps sautés en tournant — car le saut en avant lui est uniquement accessible ? Que je constate, expérience trop souvent faite, l'insuffisance rythmique des rythmiciens à tout instant en conflit avec la mesure ? Ceci posé, je porte à l'actif de M. de Montoliu le sens décoratif avec lequel il distribue, sur le plateau, les groupes de danseuses et l'élégance avec laquelle il enchaîne celles-ci dans une espèce de farandole. L'entrée fringante du corps de ballet dans le scherzo est un hommage mérité à la fameuse marche des faunes dans *Cydalise* et la finale de ce même scherzo, où les danseuses se donnant la main et juchées sur la demi-pointe se rangent tout le long de la rampe, n'est qu'un pastiche ingénu de certain mouvement de *Coppélia*.

Tout ce qu'il y a de viable dans la tentative avortée de M. de Montoliu est un acheminement conscient ou instinctif vers les grandes méthodes traditionnelles. Et le bilan très net de l'expérience se laisse réduire à deux formules : le personnel de danse régulier que possède l'Opéra est capable

Exercices de l'Institut Dalcroze. Instantanés (Phot. Boissonas)

de réaliser, en se jouant, toutes les suggestions nouvelles, musicales ou plastiques, apportées par le gymnasiarque, là où un autre personnel auxiliaire, dit rythmique, est condamné à s'en tenir à quelques vains simulacres par la faute de l'inanité sans remède de sa culture gymnastique.

Le concerto de Martini

Du concerto de Martini qui complétait le spectacle rythmique, je n'ai pu voir qu'une seule partie complète et un fragment. Il était exécuté par deux jeunes danseuses, deux sœurs, Juliette et Alice Bourgat, tellement ressemblantes sous leurs coiffures pareilles, qu'on n'avait plus, pour distinguer entre elles, que la nuance des tuniques, l'une jaune, l'autre orange. Or le chorégraphe semble avoir pris cette curieuse ressemblance pour texte de son travail. On dirait un personnage unique qui se scinde et se dédouble pour exécuter de chaque côté du plateau des enchaînements de tous points parallèles et analogues. Cette symétrie et cette isochronie des temps et poses se déroulant sur la même ligne à droite et à gauche sont les principes constitutifs de ce pas de deux. Un danseur d'Extrême-Orient réalise à lui seul cette double fonction ; placé de face et sans quitter sa place, il exécute alternativement chaque figure dans les deux directions latérales. Ici, chacune des deux « doubles » se déplace de son côté respectif. Puis, des deux points extrêmes de leurs rayons, elles reviennent vers le centre et, en entrelaçant leurs bras croisés, exécutent, ainsi liées l'une à l'autre, plusieurs sauts de configurations différentes. Ainsi, leurs pas, de parallèles mais divergents, deviennent complètement identiques. Or, cette identité absolue de deux mouvements simultanés, rehaussée encore par l'enlacement des bras, nous cause une sensation captivante et rare dont les exercices jumelés des *sisters* anglaises sont une variété mécanisée.

Cette résultante de deux élans conjugués nous émeut plus puissamment que ce même élan réparti sur les quelque trente personnes d'un corps de ballet. De là cet éblouissement que nous causent, au dernier acte de *Sylvia*, ces séries d'entrechats-quatre exécutés par le couple Zambelli-Aveline, étroitement enchaînés et qui m'étreignent, quant à moi, plus vigoureusement que la préciosité élégante du fameux pizzicato. Dans le dialogue plastique du pas de deux, la plupart des effets sont déterminés par l'opposition de la danseuse au danseur, quand celui-ci ne sert pas, tout simplement, d'étai vertical à une arabesque sur la pointe ou à un

groupe enlevé. Cette opposition, définie encore par Jean-Georges Noverre, le grand chorégraphe du XVIII[e] siècle, est d'ailleurs à la base de presque toutes les figures de danse dont elle assure l'équilibre. Aussi quand ce jeu ininterrompu d'antithèses est interrompu subitement par l'unisson plastique de deux exécutants, le résultat est-il frappant. Opposition

Le chorégraphe du concerto isola et amplifia ce procédé et se basant sur cette contingence fortuite de la quasi identité de Giroflé-Girofla, Bourgat en fit le thème principal de son concerto dansé. Cela constitue l'originalité de cette chose qui, malgré une certaine pauvreté et monotonie de son vocabulaire plastique, ne fut pas sans nous surprendre, ce qui est rare, quand il s'agit d'une œuvre rythmique! Car cette discipline si récente est affligée de fâcheux poncifs.

Le concerto est donc une perle de la rythmique, mais gardons-nous d'oublier que, d'après l'histoire naturelle, la perle est la maladie de l'huître...

Après tout, la composition chorégraphique du concerto ne nous aurait pas permis, à elle seule, de repêcher cette précieuse épave dans le naufrage où sombra l'orgueil rythmique. Car je ne sais si la partition exécutée devant le rideau baissé n'aurait pas exercé sur nous un charme plus vif. C'est que presque toute la musique classique est non seulement saturée de rythmes saltatoires, mais pour ainsi dire organisée par la danse ; citerai-je les suites de Rameau et de Couperin, les symphonies de Haydn avec l'inévitable menuet, ou cette récente « symphonie classique » de Prokofieff, pastiche ingénieux, dont le scherzo affecte le rythme 2/4 et l'allure pimpante de la gavotte ? Et Stravinsky n'a-t-il pas découvert dans l'œuvre abondante de Scarlatti une mine inépuisable de morceaux demandant à être dansés ?

Est-ce à dire que je considère tout le répertoire classique comme de la musique de danse ? Aucunement. Les rythmes caractéristiques, nets et carrés des danses populaires ou courtoises, ayant servi à couler la polyphonie de l'orchestre et l'inspiration des musiciens dans des moules réguliers, ont été absorbés par l'élément musical. Et ceci au point que tel mouvement d'une symphonie portant le titre d'une danse n'est relié à cette lointaine origine chorégraphique que par ce lien verbal. Et certaines formes, plus libres dès le début, dont notamment les concerti, amalgament

Les " Denishawn Dancers ", dont Ruth St. Denis et Ted Shawn (Wide World Ph.)

et entrelacent assez souvent les rythmes divers de danses toutes différentes.

Si je rappelle ce fait, c'est pour indiquer ce débouché plausible aux chorégraphes modernes acharnés sur des productions musicales foncièrement étrangères à l'esprit de la danse. Je comprends — sans lui donner raison — la magnifique gageure d'Isadora Duncan, évoquant les rythmes saltatoires qui travaillent et bercent la septième Symphonie de Beethoven. Et c'est par la même raison que j'admets le choix, par M. de Montoliu, du concerto de Martini, qu'il nous a révélé. Si sa réalisation ne nous a contenté que relativement, nous sommes libres de recréer le spectacle sur notre théâtre intérieur.

La danse rythmique existe-t-elle ? L'affirmer, ce serait prendre une qualité pour une forme, une propriété pour une substance. Ayant établi ce *distinguo*, M. Jean d'Udine, apôtre dissident, sinon excommunié, de la révélation dalcrozienne, procède carrément à prouver le contraire. C'est pour la première fois que j'ai entendu parler et vu agir, à la répétition privée d'un spectacle mi-sportif, mi-musical, l'auteur de *La Géométrie rythmique* et de *L'Art et le Geste.*

Jean d'Udine auteur et orateur

Tout d'abord, M. d'Udine est un speaker surprenant, un tacticien de la controverse passé maître non seulement dans l'attaque, mais dans la parade et la feinte oratoires. Méfions-nous quand il recule : c'est pour mieux sauter! Voilà bien le plus jovial des fanatiques, un penseur très personnel qui évite par le mot pour rire toute apparence d'un savoir pédantesque.

La légèreté enjouée de ses propos m'a paru être de « l'ironie romantique », sa bonhomie, la pudeur d'une conviction fervente. A son pupitre de chef, cet homme grisonnant, ébouriffé, aux traits énergiques, mais ravagés, m'a fait songer au kapellmeister Kreisler, héros préféré d'Hoffmann, un peu vieilli, peut-être, par dix-huit ans d'enseignement, mais ayant gardé son inquiétude et sa flamme.

On conçoit combien j'ai été tenté de le croire sur parole. Mais obéir à de pareilles velléités n'est pas précisément le rôle du critique, malgré les railleries pour ainsi dire préventives dont M. d'Udine gratifia les bévues des gens prétendus compétents. L'orateur commença par faire valoir la portée essentiellement pédagogique de sa méthode dont les bienfaits dépasseraient le domaine musical ; discipline de l'attention et de la volonté, la rythmique contribuerait admirablement au développement intellectuel et moral de l'enfance ; M. d'Udine l'affirme sur la foi de

En Angleterre : Entraînement en plein air (Wide World Photo)

références concluantes. Il s'aventure plus prudemment dans le domaine de l'art saltatoire ; il admet l'état rudimentaire, voire problématique, d'une chorégraphie fondée sur l'expérience rythmique ; il désarme le scepticisme le plus agressif en se rendant d'avance à ses raisons. Mais, sous-entend-il, si la danse rythmique n'existe pas, il faut l'inventer. Et c'est justement à une de ses « écoles buissonnières » qu'il nous convie en jetant sa férule de pédagogue par-dessus le moulin.

Gymnastique suédoise

La présentation débuta par des exercices de gymnastique suédoise et certains autres exécutés selon les méthodes de M. Raymond Duncan, le tout établi par le moniteur du groupe «Femina-Sport» sur une base d'alternances rythmiques. Je me récuse comme juge des résultats obtenus au point de vue de l'entraînement sportif. Mais, souvent, dans les évolutions suédoises, la logique de l'effort musculaire se traduisait en une beauté linéaire, d'expression, il est vrai, très simple, et dont la simultanéité et la symétrie font tous les frais. Quant aux formules de mouvement duncaniennes, avec leurs poses angulaires et le parti pris des genoux pliés, ne seraient-elles pas une imitation factice des dessins des potiers grecs ? Et M. d'Udine a-t-il été tout à fait conséquent en les endossant ?

Ce prologue achevé, quatre élèves de l'Ecole française de rythme présentèrent des exemples de superposition et de transmutation rythmiques, commentées par leur gymnasiarque. Ce fut la partie de beaucoup la plus impressionnante de la démonstration.

Quatre éléments

M. d'Udine décompose le phénomène rythmique en quatre éléments : la vitesse (nous dirions le tempo, durée absolue), la durée (relative), l'intensité (force des accents) et la cohésion (le lié et le staccato). Il retrouve toutes les formules rythmiques essentielles dans les mètres de la prosodie antique, spondée, dactyle ou ïambe, ce que les « purs » lui reprocheraient comme une hérésie littéraire. Mais la superposition de ces rythmes, leur dédoublement et les changements de tempo tirent de ce répertoire restreint de prototypes métriques une infinité de variantes.

En marchant, courant ou sautillant, les jeunes filles faisaient le tour de la piste ; la dextérité avec laquelle elles conformaient l'amplitude, la rapidité et l'énergie de leurs foulées aux injonctions du texte musical captivait l'attention. Voir des rythmiciennes se mouvoir en mesure, quelle chance inespérée, surtout après l'indescriptible bafouillage de feu la

classe de rythmique à l'Opéra ! Véritablement, « leur oreille est merveilleusement liée à la cheville ». Et la constatation — la vue contrôlant l'ouïe — d'une si parfaite concordance de la propulsion corporelle avec le mouvement musical est, certes, une jouissance. Mais peut-elle être un

(Photo Boissonas)

but en soi ? En l'absence d'un contenu formel, expressif ou plastique, cette fidélité minutieuse n'est-elle pas une inutile beauté et une vaine vertu ? M. d'Udine ne le nie pas, et ce qui plus est, il nous en donne la preuve. Synchronisme
Si les exercices des quatre choreutes sont éloquents et prenants, leurs danses sont monotones, leur « vocabulaire » indigent, leurs moyens de locomotion primitifs et restreints : le saut, la glissade, la rotation leur font défaut — et c'est là presque toute la danse.

Quand leur protagoniste, si franche et robuste, tout à l'heure, dans sa course de chasseresse, traduit la *Valse Triste*, le balancement du rythme impair ne l'induit pas à tourner sur elle-même ; au lieu de valser, la pauvre

décrit un huit comme un cycliste. Le corps n'est pas stylisé, le jeu des bras plus conventionnel qu'à l'Opéra, l'équilibre souvent menacé. Au piano, le maître joue le morceau en scandant avec emphase les accents et usant d'un « phrasé » déclamatoire. Il faut lui signaler un grand danger

Les sœurs Castellucci (Photo Bragaglia, Rome)

qui lui échappe. L'observation, voire l'exagération des accents affligent ses élèves de cet « esprit de pesanteur » que Nietzsche honnissait et dont triomphe la danseuse d'école. Le pied nu, alourdi et déformé par le contact constant et brutal du sol, devient un instrument de percussion qui marque la mesure en la tapant. « Ils font, disait il y a cent cinquante ans Noverre, des danseurs italiens, imitateurs du gentil Fossan, beaucoup de bruit avec les pieds en marquant toutes les notes. » De cette façon, dit-il, on les écoute danser.

Géorythmies

Monté au pupitre, M. d'Udine conduisit une suite de danses, puis huit géorythmies de sa composition, dont j'ai vivement goûté la couleur

orchestrale et le dynamisme réellement saltatoire et qui furent exécutées par les gymnastes de « Femina-Sport ». Les interprètes se déplacent, se groupent, comme un cotillon en suivant des tracés géométriques et en dessinant sur le plan horizontal du plancher des schémas réguliers, aussitôt

Marie Kummer (Photo Boissonas)

dénoués. L'ordonnance parfaite de ces marches et contre-marches se surajoute au repérage méticuleux du rythme. C'est une partie d'échecs jouée avec des figures vivantes. Pour la goûter pleinement, il faudrait la voir de haut en bas, des troisièmes loges. Aucun appoint plastique, aucune beauté intrinsèque dans le mouvement des corps ; leur fonction n'est que de changer de place à un moment donné.

M. d'Udine en est à la géométrie plane. Découvrira-t-il un jour la stéréométrie, le rayonnement de la statue vivante dans l'espace ? Il recommence la danse théâtrale. Actuellement, il est au XVI^e^ siècle, enfance de l'art ! Dès 1463, maître Guilielmo, dit le juif de Pesare, sou-

Géométrie plane

lignait l'importance du « partire del terreno » ; Balthazar Beaujoyeux qui régla le *Ballet comique de la Royne* passait pour un « géomètre inventif » ; Brantôme s'émerveille d'un ballet dansé « par tant de tours, contours et destours, d'entrelasseures et meslanges, affrontements et arrêts, qu'aucune dame jamais ne faillit de se trouver à son poinct, ny à son rang »... Cela se passe sous Catherine de Médicis. Les chorégraphes du Grand Siècle dessinent avec passion ces « figures » (« figure, est de suivre un chemin tracé avec art », explique Feuillet). D'autre part, la « danse mesurée » de Baïf, dont « la démarche est mise selon que va pas à pas la chanson », règle le rythme corporel des danseurs d'après les données de la prosodie grecque, ce qui nous ramène à la Pléiade. En poursuivant avec persévérance ses explorations, M. d'Udine finira par découvrir la conception verticale de la danse et la plastique idéalisée du danseur d'école ; il apprendra à envisager après les figures, les corps, après les lignes, les volumes.

Horizontale et verticale

Inévitablement, si son ardeur combattive ne se ralentit, il réinventera la danse classique, dont il est, aujourd'hui, si l'on peut dire, un précurseur retardataire tâtonnant et récalcitrant. Et cela fera, il nous semble, le plus grand bien à la danse d'école, dégradée et trahie par l'indolente routine et la suffisance académique, que d'être recréée avec une ferveur nouvelle. Car elle est, cette danse, l'expression suprême du génie saltatoire de l'Occident civilisé. C'est pourquoi tout progrès constaté chez un novateur est implicitement un acheminement vers la danse classique ; je m'en suis rendu compte à maintes reprises et, plus d'une fois encore, j'aurai l'occasion de réitérer cette décisive constatation.

LA RYTHMIQUE AU CONCERT

Loïe Fuller (Photo H. Manuel)

Concerts de danse

Le type de la danseuse de concert remplissant à elle seule un spectacle est d'origine relativement récente. Il a été inauguré par Isadora Duncan, créatrice d'un genre inédit, voire d'une esthétique nouvelle. Son isolement était celui des novateurs. Elle dansait seule, car, au début, elle était seule. Mais, dès le début, elle se préoccupa de créer une collectivité, d'éduquer une génération qui l'entourerait de sa ferveur commune et l'encadrerait sur la scène. En attendant, la nouveauté de sa conception qui, il y a quinze et vingt ans, correspondait aux aspirations ou aux illusions d'une certaine élite, ainsi que la robustesse de sa personnalité plastique et émotive lui permirent de tenir le plateau pendant une ou plusieurs soirées. Jusque-là une protagoniste de la danse théâtrale, une étoile d'école n'aurait pas eu la témérité de se détacher pour tout un spectacle de sa base harmonique, le corps de ballet. Le solo de la ballerine, préparé et amené, devenait le point culminant d'un acte. La variation, affectant ordinairement la forme du rondo, durait quelque deux minutes.

Or, l'exemple de Duncan suscita un genre hybride, oscillant entre le spectacle et l'intimité, entre la danse faite pour être vue, pour provoquer des émotions chez autrui, et la danse qui est un épanchement lyrique de la personnalité. Le costume et la lumière suppléaient aux autres éléments de l'optique théâtrale, comme l'intuition, à la tradition.

Certes l'intuition, phénomène irrationnel, s'évade de tout système

et abolit toute critique. Elle nous accule à l'inconscient. Comment appliquerions-nous nos échelles de valeur à l'incommensurable ? On ne raisonne pas le miracle et on ne conteste pas une métaphysique. La poussée intuitive brise l'enchaînement logique de la danse, tensions et détentes, arrêts et élans. Et, par cette ouverture, se précipite le chaos.

L'exemple d'Isadora

Duncan avait été une puissance. Elle bravait l'esprit de la musique, car un démon la poussait, un trop-plein d'exaltation. Son désordre apparaissait passionné et intense. Son vocabulaire de mouvements était assez indigent, sa syntaxe amorphe, mais un grand courant d'émotion leur donnait vie. D'innombrables ambitions s'autorisèrent de cet exemple. Les exigences techniques, jusqu'alors imposées aux danseuses, s'écroulèrent comme une digue. La liberté de s'exprimer étant rétablie, tout le monde parla pour ne rien dire. L'erreur sur soi-même sévit. La vanité ou l'hystérie féminine s'exaspérèrent. On nous accabla de confidences dansées. Mais ce qu'il y eut de frappant dans ce déchaînement individualiste, c'est l'extrême uniformité de la production, l'adoption immédiate et générale des mêmes poncifs chorégraphiques, le même esprit grégaire qui régit les autres manifestations de l'intuition féminine, et, avant tout, la mode. Le philosophe grec, désireux d'exprimer l'incessante fluctuation des phénomènes, avait prétendu que nous n'entrions jamais deux fois dans le même fleuve. Voici le cinquante-cinquième « vendredi de danse » auquel j'ai assisté à la Comédie des Champs-Elysées. Et voilà que, à quelques exceptions près, nous avons toujours l'impression de retourner au même spectacle. Ici, rien ne coule, tout reste invariable.

En imaginant puiser à leur propre fonds, les danseuses intuitives se servent, sauf des variantes de détail, du même volapuk de mouvements puisé dans l'hellénisme primaire de Duncan, ainsi que dans certaines habitudes sportives. Toutes s'appliquent à établir, entre la vivante complexité de la musique et le corollaire plastique qu'elles prétendent nous en offrir, des rapports plus ou moins plausibles. Le plus souvent, elles le font par des mouvements de bras, à la manière des chefs d'orchestre. Quelques-unes arrivent encore de Bulgarie ou de Lithuanie avec du Chopin, du Saint-Saëns, le *Moment musical* de Schubert. D'autres, plus avisées, nous régalent de Debussy et de Stravinsky. Demain, elles iront aux « Six » qui ne sont plus six ; puis, à l'école d'Arcueil, à Gounod

et à Chabrier. Tout ceci est parfaitement exécutable, car elles traitent l'esprit, le rythme, les coupes et carrures, le style et le sentiment d'une œuvre avec la même désinvolture, ou, plutôt, avec un arbitraire complet. Elles attestent leur « esprit nouveau » en faisant n'importe quoi sur une

Hérésies musicales

Loïs Hutton dans les "Étincelles" de Ravel

musique récente. De même, elles superposent à l'œuvre musicale quelque « programme » imprévu par le musicien, quelque sujet de pantomime ou d'effusion élégiaque et débaptisent, en conséquence, la pièce. C'est ainsi que nous relevons sur leurs programmes la *Valse rouge* de Chopin, ou *Un petit Apache bien propre...* du Norvégien Grieg. D'ailleurs, ce dernier est la coqueluche de ces dames. Que ce soit son éclectisme pauvret, son pittoresque ou sa sensiblerie qui en soient la cause, mais il n'y a point de programme « intuitif » sans Grieg. Qu'on se le dise!

Voici une bien longue préface pour un bref compte rendu. Mais elle me permet de dégager du spectacle de miss Loïs Hutton et de sa coadjutrice M^lle^ Hélène Vanel, ce que j'y trouve de personnel. Ces deux jeunes filles font partie de l'enseignement de danse et de peinture à l'école de Margaret Morris, Chelsea, qui émigre, pendant l'été, à Antibes, la nouvelle Angleterre de la Côte d'Azur. Le prénom de la directrice en

serait-il la cause ? Mais tout cela me fait rêver aux personnages du roman « oxonien » de Jean Fayard, les esthètes de Christ-Church ou de Magdalen.

" Oxford et Margaret "

Miss Loïs Hutton paraît belle et sa beauté est celle d'une danseuse. Son corps, aux linéaments allongés et juvéniles, est robuste sans la boursouflure des muscles que produit l'entraînement forcé. Les traits sont d'une régularité assez sèche, presque coupante ; mais ceci leur confère une particulière pureté. Ses équilibres sont étudiés, ses réflexes régis par la volonté ; elle est très agréable à voir, « sortant » une jambe avec lenteur, bien d'aplomb sur l'autre. Certains de ses costumes sont heureux, car conformes au mouvement, y ajoutant, et sobres. Mais si chaque pose ou pas s'inscrit en une formule plastique cohérente, le nombre de ces pas est fatalement limité ; la base technique est étroite. De plus, le contact avec la musique reste le plus souvent discutable ou absent. On n'évoque point Scarlatti avec ce pauvre mouvement de Bacchanale duncanienne. On appauvrit l'*Infante* de Ravel par cette marche rythmée sans intensité, et la dénature par le pittoresque fade du costume, pâle émanation de Loïe Fuller.

Si, malgré mainte erreur, miss Hutton apparaît comme une artiste au diapason excessivement limité, mais harmonieuse dans ses limites, miss Hélène Vanel réalise le type du touche-à-tout spirituel, de l'amateurisme intelligent, mais futile. Grande, aux lignes sèches, aux longues mains, elle improvise des à-peu-près de danses, saccadées, violemment stylisées par des ports de bras anguleux. L'aplomb psychologique tient lieu d'aplomb mécanique. Elle sert de « cavalier » à miss Hutton dans quelques « pas de deux » où, à l'instar de l'orchestique grecque ou de la « jota » paysanne d'Aragon, les deux interprètes ne s'enlacent jamais ni ne se touchent. Telle est la cantilène russe du *Rossignol* d'Aliabieff, chantée jadis par la Patti et Marcella Zembrich et devenue, je ne sais pourquoi, *The orange door* de Papini. Je préfère à cette scène d'un exotisme assez vulgaire les *Fantasques*, scherzo rapide, où les deux danseuses, se déplaçant simultanément de face, l'une derrière l'autre, sur deux lignes parallèles, exécutent « a tempo » des mouvements identiques ou antithétiques. Miss Hutton y apporte de plus quelques éléments d'acrobatie et de souplesse. Mais il m'a paru aussi inutile que décevant, quoique corroborant ma thèse sur l' « amusicalité » des intuitives, de refaire la même danse sur le « galop » de Stravinsky.

Il fallait absolument que j'aille voir M^lle^ Yvonne Sérac danser au Vieux-Colombier. Elle professe, quant à la danse, des idées sublimes que je serai le premier à embrasser, dès que la preuve en aura été faite. C'est le rythme intérieur qui, selon elle, devrait déterminer la forme saltatoire. Elle dénonce l'alliance millénaire entre la musique et la danse et proclame l'autonomie de celle-ci. Et pour que le rythme corporel se dessine, vibration de l'âme exaltée ou émue, il lui faudrait le silence dans sa plénitude et son mystère que déjà Maurice Maeterlinck loua religieusement. Ce rêve d'un art où, au commencement, naît le mouvement, d'un mouvement qui se suffirait à lui-même de par sa puissance émotive et suggestive, est une des idées vivantes de l'heure. M^lle^ Sérac a été suivie, sinon précédée, par d'autres théoriciennes éloquentes de la danse dans le silence. Alexandre Sakharoff n'a pas négligé de se parer de cette nouvelle plume de paon. Quant à moi, j'ai infatigablement plaidé la révision du traité injuste qui subordonne la danse à la musique au détriment des deux parties contractantes.

L'échec d'Yvonne Sérac

J'ai donc vu M^lle^ Sérac ; et voilà que je ne trouve plus rien au fond de mon encrier. A quoi bon écrire ? M^lle^ Sérac écrit fort bien par elle-même, mais elle n'en danse pas mieux. Devant une telle indigence plastique et expressive, à quoi bon théoriser ? La gaucherie des mouvements, la monotonie du geste distillent l'ennui. Aucun rapport entre la conformation de ces mouvements et la coupe des costumes. Privée de grâce naturelle, la danseuse aurait dû, tout au moins, se décider à être laide. Elle n'est que neutre. « Mimes dans le silence »... Que veut-on dire ? Je connais les mimes d'Hérondas ; ceux de Marcel Schwob. Un monde reflété dans une goutte d'eau. Une comédie résumée en quelques répliques. Un drame évoqué par une allusion ; concentration, ellipse. Non plus le poème du geste : l'aphorisme. Je vois très bien cela quand j'oublie ce que fait M^lle^ Sérac. Mais je l'oublie sans effort ni regret...

M^lle^ Maria Ricotti présente à l'Atelier d'autres « mimes », ceux-ci exécutés en musique. Mais elle semble subir, à l'instar de la prêtresse du silence, l'attrait du néant. Il paraît que les grandes douleurs sont muettes. Pour M^lle^ Ricotti, les grandes émotions sont immobiles. Quoi qu'elle mime, « contrition » ou « ressentiment », elle se fige, après quelques pas ou gestes compassés, et soumet la salle au magnétisme — d'ailleurs

Mimes

assez inopérant — de ses prunelles écarquillées. C'est une personne grande et bien faite qui arbore des robes d'une extrême — et d'autant plus distinguée — sobriété. Elle doit présumer, à mon sens, que la grandeur des sentiments refoulés à l'intérieur, captés, emprisonnés par la volonté,

Ted Shawn (Phot. Colito, New-York)

est plus poignante que tout déchaînement violent de gestes. Cela est vrai pour une Duse. Pour en agir ainsi, M^lle^ Ricotti doit se croire infiniment de talent : aussi compatirons-nous à une si dangereuse infatuation et ne nous plaindrons-nous pas d'avoir été mystifiés.

Aux côtés de la mime dans le vide, M^lle^ Caryathis présente plusieurs danses « sur de la musique des Six » (mais les six n'ont-ils pas liquidé leur raison sociale?). Cette danseuse, très intruite en son métier, très curieuse des choses du temps, lutte avec une belle énergie et beaucoup d'esprit contre un physique ingrat et récalcitrant. Charnue, massive, les traits accusés, c'est Thérésa rêvant d'être Taglioni. Sa danse espagnole fait

honneur à son ardeur au travail et à la justesse de son observation. Cela plaît-il ? Non. Le masque et les costumes qu'elle arbore dans la suite de Satie ont l'acuité d'un sarcasme et le mouvement de la tête empennée comme celle d'un cheval de cirque est très heureux. *Le Jongleur*... De

Une suite de Satie

Ruth St. Denis (Phot. V. Glora)

l'humour qui sent trop la sueur. *Aujourd'hui*, sur un thème d'Auric, est une parodie très mouvementée, très pimentée de la « steppeuse » éperdue de nos jours. Et constatons que dans la transposition parodique du rythme, voire de la manière d'être de l'époque du jazz, M^lle^ Caryathis a précédé, et avec plus d'intelligence, telles recherches des *Biches* chez Diaghilev ou de *L'Emigrant* chez les Suédois. Il est vrai que, dans cet ordre d'esprit, rien ne vaut, par la ténuité et l'acuité de l'allusion élégamment narquoise, la « parade » de l'énigmatique Barbette par laquelle il prélude à ses exercices sur le fil...

De ces extravagances acerbes et acidulées, l'intervention de M^lle^ Lisa

Duncan, l'une des filles d'élection de la disparue au grand cœur, dans un programme de music-hall, nous ramène dans une atmosphère très différente, celle d'une poésie peut-être plus fade, mais aussi plus pure. Dansant naguère avec ses deux camarades, initiées au même culte (les trois têtes de l'hydre, plaisantai-je alors), elle se mouvait docilement sur les traces d'Isadora. Elle apprend, depuis, à voler de ses propres ailes.

Une éducation manquée

C'est de même par l'à-propos et la qualité de la sélection musicale groupant le chevalier Gluck et le Kapellmeister Strauss, que se recommande la brève apparition, au programme de l'Olympia, de M^lle^ Lisa Duncan. On revoit avec une sympathie mêlée de tristesse, cette courte crinière blonde un peu dédorée, cette figure au joli regard, ce corps virginal, svelte et robuste, drapé de gazes légères. Elle peut plaire et aurait, je crois, fait une danseuse. Mais elle a été l'élève de Duncan. Or, rien de ce qui fit jadis la renommée d'Isadora ne se laisse ni apprendre ni enseigner. Les improvisations de la réformatrice valaient par son intuition, sa force émotive, sa personnalité plastique. Cela ne se communique pas. Quant à sa doctrine de primaire, sa musicalité douteuse, sa technique absente, elles ne pouvaient former une base pédagogique. Et il est navrant de voir une Lisa Duncan, naturellement gracieuse et animée d'une petite flamme chorégraphique, se débattre contre les suites d'une éducation illusoire, combler les lacunes d'une enfance gaspillée pour un jeu à la mode — et qui ne l'est plus. On se rend compte qu'elle a demandé conseil aux procédés du music-hall, tâté des ballets russes et suivi les valseuses viennoises. Et ses *Roses du sud* me font supposer à l'ampleur plus grande des dégagés, à la technique poussée de la demi-pointe, aux velléités d'élévation qu'elle s'est mise carrément, courageusement à la barre. Quelle dure épreuve que de rééduquer ainsi des muscles habitués à un automatisme différent! M^lle^ Lisa passe, à se reprendre, les années que, bien élevée, elle aurait mis à se perfectionner. Je ne sais trop quelles sont ses chances d'aboutir. Mais une telle attitude force l'estime.

Nous avons vu M^lle^ Lisa persévérer dans ses recherches d'une discipline faite pour l'affranchir de ce qui est devenu sa deuxième nature. A une conférence de M. Fernand Divoire, deux danses de M^lle^ Lisa Duncan sont venues attester la stérilité de l'enseignement duncanien se

réduisant à un nombre infime de thèmes saltatoires, usé par un quart de siècle de piétinement sur place. Divoire aurait dû proclamer « classique » le style d'Isadora, car il est totalement incapable de développement. Mlle Lisa Duncan chercha dans sa *Danseuse de Delphes* à s'évader de cette impasse. Elle tombe fatalement dans un genre symétrique et décoratif qui est un acheminement hésitant vers la danse d'école. Les deux bras se réunissent « en couronne », une jambe dégage « à la seconde » : il ne manque plus que la « pointe » pour que cette « grande position » accède à la pureté géométrique de l'hiéroglyphe de danse. L'enseignement est frappant, la « chose vue » devançant l'argument. La « danse libre », dès qu'elle prend conscience d'elle-même, dégage ses lois immanentes et consent à une servitude. La forme élaborée refoule le chaos...

Les recherches de Lisa Duncan

Les limitations propres à la danse libre et qui se targue de sa liberté me sont un inépuisable sujet d'étonnement. A considérer les différentes évocations plastiques issues depuis bientôt vingt ans de l'exemple de Duncan, on est frappé de la monotonie de ces tentatives et de la persistance de centons rapidement formés. Interpréter la musique au moyen du geste expressif et du mouvement spontané, tel m'apparaît le but de ces recherches. Mais on voit d'innombrables danseuses aux pieds nus traduire par une pantomime, toujours la même, dix ou quinze morceaux de musique, toujours les mêmes. La tyrannie de l'école et la servitude du style vaudraient-elles mieux que la liberté ? L'ignorance des principes d'un art et des procédés d'un métier est-elle un affranchissement, l'anarchie sentimentale un gage de talent ? Nous ne le croyons pas, et préférons affirmer, avec l'auteur des *Pensées sur l'Administration*, que « la liberté consiste à ne dépendre que des lois », en l'occurrence de celles du genre.

Ces considérations désabusées m'ont été, en partie, inspirées par les quatre compositions que j'ai pu voir exécutées par Mlle Ella Ilbak, danseuse esthonienne, à son concert à la Salle Gaveau. Grande, un peu hommasse, aux traits agréables bien que durs, casquée d'une blonde et rude crinière, haute sur jambes, avec les muscles allongés de la sportive, cette jeune femme produit une impression de vigueur concentrée. Avec une pathétique énergie elle explique par ses gestes Brahms, Dvorak et cette sempiternelle *Valse triste* de Sibelius qu'un phrasé affecté et une

Une danseuse esthonienne

mimique douloureuse fait tourner au mélo. Plastiquement tout cela est assez pauvre. Pourtant, Mlle Ilbak a sur maintes autres l'avantage d'un tronc souple et d'une amplitude plus vaste du mouvement. Je parierais, à la voir développer la jambe et se pencher en arabesque, qu'il y a un tantinet de « barre » là-dessous et un commencement d'exercice classique! Règle générale : toutes les trouvailles heureuses d'attitudes ou de pas chez les danseuses d'expression sont un acheminement inconscient vers la danse d'école. Constatation empirique : tout chemin de traverse mène la danseuse d'Occident sur le sable mouvant d'un désordre amorphe ou dans le désert d'une monotonie sans issue.

Il m'est arrivé d'assister, il y a quelques années, à l'un de ces concerts « orientalistes », mêlés de musique et de danse qu'avait organisé à Paris M. Grassi, chef d'orchestre siamois. Il se trouva à ce moment qu'il me fallut ajourner mon compte rendu à huitaine.

Un cadre sans portrait

C'était Mlle Jeanne Ronsay qui en avait exécuté la partie chorégraphique. Or, la plume à la main, j'ai beau me creuser la mémoire, je n'y retrouve rien. Je n'arrive à évoquer que de vagues visions qui, sans prendre corps, glissent sur la pente du néant. Dès que je me retourne, Eurydice s'est évanouie. Et pourtant ma mémoire visuelle se montre d'ordinaire convenablement entraînée. A quoi attribuer ce fiasco? Certes, il est toujours difficile de décrire un mouvement de danse assez plausiblement pour que la description suscite chez le lecteur une image précise. Avec quelle gaucherie et quel effort le critique chorégraphique n'arrive-t-il pas à fixer en des formules verbales sommaires, indigentes et fragmentaires, l'adorable et fugitif phénomène d'un temps de danse! Et pourtant on a quelquefois la joie orgueilleuse de découvrir, comme par une révélation subite, le verbe évocateur, celui qui rend l'image écrite visible. Suprême récompense du chorégraphe, quand le lecteur peut dire enfin : « Je vois! » Ne se sent-on pas quelque peu un Faust qui aurait su « arrêter l'instant » ? Or, si l'on s'exténue à décrire ce qui est, on ne saurait pas décrire ce qui n'est pas, la carence, l'absence, cette non-existence, ou existence négative, dont Mallarmé aimait à faire le thème de son lyrisme hermétique.

Si je ne me rappelle rien, j'en conclus que je n'ai rien vu. Mlle Jeanne Ronsay n'existerait donc pas ? Cette supposition reste, je l'avoue, téméraire. Socialement, elle existe certainement. Elle dirige une école. Chacune des

manifestations qu'elle organise bénéficie d'un entourage assez nombreux et sympathique. Sa notoriété est considérable. Son attitude est digne : celle d'un professeur dont l'enseignement n'est entaché d'aucune vanité et dont la conviction apparaît ardente.

Mlle J. Ronsay et Mlle Olagnier (Photo Roosen)

Esthétiquement, M^lle^ Ronsay est invisible. Elle se dérobe à toute constatation. Je m'obstine et, pour stimuler ma mémoire récalcitrante, je me fais jouer les passages de *Daphnis et Chloé*, qu'elle avait commentés par ses poses et mouvement, l'autre jour, du haut du tréteau construit par M. Grassi. Mais rien ne vient. Serait-il que ces poses et mouvements n'aient avec la partition aucun rapport naturel, organique, nécessaire ? Je suis enclin à le croire. On a pris, depuis Isadora, l'habitude de venir en scène pour gesticuler et se déplacer, suivant une inspiration souvent en défaut, pendant que l'on joue de la musique. M. Grassi, chef d'orchestre, a bien voulu ratifier au nom de la musique cette méthode insinuée jusqu'à

Forme plastique, forme musicale

présent par le dilettantisme chorégraphique, méthode qui n'oblige à rien de précis ou de bien fatigant la danseuse dite d'interprétation. Chez la danseuse classique, le morceau musical n'est souvent que l'armature métrique d'une suite de mouvements dont la forme, la durée, la configuration sont préétablies par les lois du genre. Chez la rythmicienne, la forme plastique devrait, théoriquement, découler de la forme musicale. Pour M^lle^ Ronsay, il n'en est rien. Du moins je le suppose, ayant tout oublié.

Dans cette extrémité, j'ai recours au programme. J'y trouve une photographie dont la publication a dû être autorisée par M^lle^ Ronsay. La gymnasiarque est représentée dansant nu-pieds devant la nature ; elle est vêtue d'une brève tunique grecque. Ce décor même est le symbole de toute une mentalité fort respectable et doucement ridicule. Eh bien, ce document livre M^lle^ Ronsay. Car on ne saurait imaginer rien de plus pauvre! Le geste extatique des bras, inexpressif et flasque, les lourdes articulations du genou, les plantes élargies par la danse planipède, le vilain raccourci de la jambe agissante, les plis disgracieux de la tunique où s'est pris le vent de la plaine, l'expression même de la face, forcée et sans charme, tout ceci est l'image d'une telle détresse artistique que je m'incline, navré de tant de bonne volonté et de nobles travaux dépensés sans récompense.

Or, malgré d'aussi désastreuses expériences, aucune déception ne parvient à rebuter mon espoir de découvrir à ces récitals où la ferveur orchestique balbutie et la folie dansante, déchaînée par Isadora, agite ses grelots, le créateur d'un « frisson nouveau », l'annonce faite à Terpsichore. En bonne et solide logique, rien ne peut sortir de rien, comme opine le roi Lear. Il n'y a qu'un chemin qui, en matière de danse, mène à Rome. C'est l'école dite classique. Celles qui n'en sont pas sorties, y aboutissent. Mais, en dehors de tout raisonnement, une chose reste possible : le miracle. Celui de l'intuition saltatoire, plus profonde que toute science ; celui de la forme créée par le génie spontané du muscle. Voilà pourquoi il ne faut jurer de rien et se décider à franchir les seuils les plus glissants.

C'est une telle résignation raisonnée qui m'amena, naguère, à un spectacle de l'éphémère Théâtre ésotérique, cette fois-ci entièrement

consacré à la danse. Le directeur du théâtre nous exposa succinctement que tout art s'exprimant par suggestion est ésotérique, que tel est le cas de la musique et conséquemment de la danse, qui serait une représentation imagée de la musique.

Ia Ruskaia
(Ph. Bragaglia)

Or il paraît incontestable que la danse peut devenir l'instrument de la plus haute spiritualité. Ce n'est pas pour rien que Théophile Gautier qualifiait Maria Taglioni, « Marie, pleine de grâce », comme une danseuse chrétienne. L'élégie de l'âme captive, vibrée par Pavlova dans le *Cygne*, vaut le « sanglot sybillin » de Mallarmé.

Mais si le principe énoncé se laisse défendre, la démonstration en fut, en l'occurrence, détestable, sauf quelques brèves éclaircies. La « belle Nadja » (j'emprunte l'épithète de l'affiche), sultane de music-hall, remplit le plateau exigu de relents de harem et d'une agitation vaine. Ce modèle, dont la beauté est véritable dans sa presque nudité ambrée et chaude,

devrait haïr « le mouvement qui déplace les lignes ». Elle devrait s'en tenir à poser, le corps légèrement porté sur la hanche droite, le côté gauche incurvé. Tout au contraire, elle tord infiniment ses bras, sur des musiques d'inspiration orientale, Saint-Saëns, Tchaïkovsky, extraits de

Charlotte Bara
(Photo Bragaglia)

Shéhérazade. Sa méconnaissance entière du caractère et du rythme de ces pièces étonne même après les plus graves précédents. Puis, elle court au pas gymnastique des morceaux de Schubert.

Narcissisme

Et, cependant, la « performance » de M. Paul Swan, infiniment plus prolongée et plus prétentieuse, la fait presque regretter. Un torse nu, compact mais dénué de vigueur virile, étayé de jambes trop brèves, et surmonté d'un masque de tragédienne, blême et fatigué, ayant quelque ressemblance avec celui de M^me^ Segond-Weber. M. Swan présente des interprétations, dites improvisées quant à l'accompagnement, de nombreux quatrains d'Omar-Khayam, le « tailleur des tentes ». Il résume le

« genre artiste » dans toute sa fureur, affectation et lourde mièvrerie, qui culmine dans cette danse symbolique, véritable confession : *Narcisse.* Hystrion plastique, il est tout aussi « à côté » dans l'expression que dans la composition. Pour mimer le Dieu égyptien de la légende, il s'affuble

Ia Ruskaia (Photo Bragaglia)

d'un indicible clinquant. Mais les applaudissements ratifient l'infatuation de ce figurant.

Tout cela fait que *Tanagra*, intermède présenté par M^lle^ Jaqueline Chaumont, rafraîchit comme une oasis. Ici la musique n'est plus un prétexte arbitraire à exhibitions de parties plus ou moins charnues. Le mouvement adhère délicatement à la ligne mélodique ; le costume jaune à pochoirs géométriques est ravissant ; la danseuse se drape avec une sûreté très étudiée ; elle s'enveloppe du léger tissu ou le laisse glisser à ses pieds en réalisant de jolis points d'orgue plastiques, allusions éloquentes à telles célèbres figurines des potiers ioniens. Elle sait manier un accessoire

Tanagra

en fonction de sa forme, de sa valeur plastique : tel le disque de ce tambourin qui devient, dans une autre danse, un élément heureux de composition. Il est vrai que ces intelligentes trouvailles se rapportent plutôt au côté « statique » de l'interprétation. Pour le mouvement proprement saltatoire, M^lle^ Chaumont s'en tient à quelques clichés hors d'usage du mince répertoire duncanien : très peu de chose. Quant à l'amusante « pyrrhique », son caractère trop candidement puéril n'est peut-être point idoine à une artiste adulte. Quoi qu'il en soit, toute cette gentillesse séduit après tant de pesant et agressif cabotinage. « Ouvrage de dame », voudra-t-on dire. A un certain point, je crois. Mais la qualité y est.

C'est à ce même domaine de l'amateurisme éclairé et d'une curiosité très louable pour les choses de la danse que se rapportent les « reconstitutions de danses orientales », tentées au Théâtre des Mathurins par M^lle^ Véra Mirowa. Ces reconstitutions m'ont paru très sommaires, ne dépassant pas les superficies, réduites à un nombre restreint de formules et de nuances, souvent entièrement fantaisistes, telle la danse négro-duncanienne. Cependant, la manière de faire de M^lle^ Mirowa ne manque ni d'esprit d'observation, ni d'agrément. Très grande, bâtie en vigueur, mais sans aucune lourdeur ni vulgarité, elle arbore des costumes authentiques dont certains, admirables de couleur et de coupe. Un beau sourire placide tient lieu de jeu de physionomie. L'oreille est juste et l'on sait combien cette qualité est rare et consolante. Il est vrai que l'intention esthétique de ces pastiches m'échappe entièrement : ni documents exacts, ni transposition créatrice.

Entre Isadora et le Bouddha

C'est un vague fata-morgana d'un Extrême-Orient simplifié et haut en couleur que nous rapporte de ses pérégrinations lointaines M^lle^ Véra Mirowa, dilettante européenne...

En suivant, telle une procession funéraire, le lent cheminement cérémonieux et désolé de *La Pavane pour une Infante défunte*, un couple se déplace par petits pas tendus et révérences compassées. Les danseuses, qui, exhaussées par les talons, paraissent plus grandes que nature, vêtues de velours noir et de soie grise, arborent les paniers carrés à la Velasquez et l'habit de cour, dont une armature saillante accuse la rigidité morne. Leurs têtes disparaissent sous des masques blancs, descendant sur les épaules et qui tiennent autant de la cagoule des inquisiteurs que du « san

benito» des condamnés au bûcher. Il y a, dans cette macabre mascarade, quelque chose qui cause un étrange malaise : le secret de ces faces cachées ne promet rien : il menace.

C'est le peintre Laglenne qui a imaginé ces costumes en leur « espagnolisme» symbolique, fort théâtralement pensé. Ainsi les deux fantômes d'un noir Escurial de cauchemar hantent la petite estrade du Salon d'Automne, marquant le rythme par un mouvement saccadé, portant sur les accents, et tout de suite figé.

Telles furent les premières images qui me frappèrent à mon arrivée, un peu tardive, au spectacle de M^lles^ Yvonne Daunt et Yvonne Franck, de l'Opéra. La séance continua par une *Bacchanale* inédite, lestement conduite et savoureusement timbrée, que dansa M^lle^ Yvonne Franck. Or toute l'énergie de cette artiste, intelligente musicienne, semble absorbée et usée par sa lutte contre une conformation extrêmement ingrate, anguleuse et inexpressive. Puis c'est M^lle^ Daunt qui revient pour une nouvelle danse masquée, chinoiserie tout à fait conventionnelle (ce que j'approuve), où les larges manches et l'enroulement autour du corps d'un ample kimono sont assez ingénieusement utilisés. La *Sarabande* d'Erik Satie réunit, à nouveau, les deux collaboratrices. En elle éclate, avec l'inégalité manifeste des deux interprètes, le vice originel de leur conception. Le génie du mouvement est entièrement sacrifié à l'esprit statique ; les pas, étriqués et contournés, ne servent qu'à relier les repos. Les danseuses « posent» continuellement devant nous ; encore ces groupes sont-ils souvent déformés par une recherche morbide du burlesque. Or, tout crime de lèse-mouvement porte son châtiment en lui ; telle danse, faite d'arrêts sur une note plastique, qui commence par plaire, paraît bientôt trop longue et sombre dans l'ennui.

Yvonne Daunt

Pour finir, les danseuses tentèrent, dans une mazurka « bleu et argent» sur Chopin, la contrepartie de la valse rouge des Sakharoff. Pleine d'intentions gracieuses et passant habilement du double mouvement symétrique à celui contrasté, cette mazurka n'est pas véritablement courue en sautant, mais seulement marquée, comme le font, justement, les Sakharoff.

Mais, avec tout cela, je déplore qu'une belle nature de danseuse de parcours et d'élévation, comme M^lle^ Daunt, se rapetisse volontaire-

ment jusqu'à l'échelle des amateurs en mal de nouveauté et consente à placer vilainement ses genoux « en dedans », trouvaille périmée, car elle date de 1913, et des *Jeux* de Nijinsky. Elle croit s'exprimer ainsi plus librement. Ne fausse-t-elle pas plutôt sa vraie nature ? Mais quoi qu'elle entreprenne, elle a, malgré elle, du talent et une grandeur simple.

"Évocations"

Je l'ai revue, aux concerts « orientalistes » de M. Grassi, aux prises avec une tâche ingrate : celle d'évoquer de lointaines visions pittoresques de sites et de légendes. Les premières de ces évocations sont celles qu'Albert Roussel rapporta des Indes. La « ville rose » et la « caverne des Dieux géants » surgissent en des images sonores, ténues et diaprées comme le voile de Maïa, immatérielles comme une vision de Fata Morgana. Voilà donc des impressions plastiques et colorées fondues dans la vibration des cordes ultra-sensibles. M. Grassi a cru devoir les matérialiser à nouveau en les faisant retraduire en un langage plastique et exprimer en caractères palpables et charnels, par la danseuse, Yvonne Daunt. Car ce fut elle qui entreprit de dérouler une succession de poses hiératiques ou expressives sur les sables mouvants du rythme roussellien, indécis, ondoyant et charmant. Plus encore : dans *Ville rose*, ce n'est pas le mouvement de marche, alerte et divers, qui la tenta, mais la brume harmonique qui, s'élevant lentement, découvre, au loin, la cité.

La mise en scène est sommaire : les parois d'un morne pavillon encadrent une forêt exotique. Un escalier mène la danseuse à cet échafaud qui surplombe l'orchestre. Et le geste de la victime volontaire semble répondre de haut à celui du chef, suppliant ou impérieux, qui monte vers elle.

M^lle^ Daunt, nu-pieds, de noir vêtue, accède à sa plate-forme et se prosterne longuement pendant que dure le prélude. Puis, dressée peu à peu par un mouvement qui fait balancer le corps et ondoyer les bras, elle mime, sur place, la fureur, puis les amours du dieux Çiva. A tout instant, le dynamisme assez réduit et uniforme de sa danse se fige en une

Luttes

pose statuaire, grandiose, largement campée sur les genoux ployés et écartés. Ayant exécuté un de ces gestes d'ensemble à droite, elle le reprend à gauche, selon l'habitude des danseurs orientaux. Mais est-ce encore le combat du dieu contre les esprits révoltés ? N'est-ce pas plutôt celui de l'artiste contre une tâche accablante ? Car, quelsque soient ses efforts,

l'ampleur héroïque des grandes lignes l'enveloppant de l'orteil jusqu'aux bras rejetés, elle est de trop dans l'exécution de l'œuvre dont la trame impondérable se dérobe sous ses pas. Cette surcharge fait pencher et tanguer l'aérienne nacelle. Yvonne Daunt s'exténue à une gageure inutile.

Mlle Yvonne Daunt (Wide World Ph.)

Et ce n'est pas là l'inutilité souveraine de l'œuvre d'art désintéressée se suffisant à elle-même, conforme à sa loi esthétique : c'est la superfluité fastidieuse et gratuite d'un ornement arbitraire...

Maud Allan, émule d'Isadora

Grande, l'œil bleu, le nez bref et droit, Miss Maud Allan montre ce type hautain et ingénu des Américaines racées chez qui la jeune fille moderne — car la danseuse a conservé son air juvénile — évoque sans effort la statue antique. Sa blondeur soyeuse, sa carnation lymphatique d'Anglo-Saxonne atténuent et estompent la robustesse sculpturale de la charpente. Voilà donc Diane — une Diane qui tient et de la Gibson girl des cartes postales et de la rêveuse et fluide langueur des vierges de Burne

Jones — chassant à travers les savanes du Texas mais arrêtée en pleine course par l'appel de la flûte de Pan.

Car Miss Allan fut de celles qui, les premières, écoutèrent l'annonce faite à Isadora d'une danse où le corps deviendrait le tabernacle de la musique, son résonnateur vibrant. Duncan signifie l'immense espoir déçu d'une incarnation, d'une incorporation — dans le sens étymologique de ce vocable — du mystérieux jaillissement musical qui sourd du plus profond de notre être. C'est aussi Duncan qui voulut cette nudité entière que suggèrent plutôt qu'ils ne la dissimulent de légers voiles, nudité sacrale du corps qui se dépouille de toute pudeur pour recevoir éperdument l'esprit. En dansant pour la première fois jambes nues les valses de Chopin, la jeune bacchante étonna prodigieusement son époque. Cette révélation marqua les derniers moments du siècle que le nôtre suivit sans lui ressembler. Depuis — et la manie pédagogique d'Isadora aidant — son aventure personnelle, valable par sa spontanéité, devint le lieu commun que l'on sait.

Chopiniana

Ainsi, suivant les pas de Duncan, Miss Allan danse Chopin de toute son âme. Mais combien cette âme candide et courte, fraîche et plane, diffère singulièrement de celle dont nous suivons, à même le clavier, la sinueuse et fantasque écriture! Avec quelle attendrissante confiance la blonde Miss se serre sur ce cœur qui bat, fiévreux et intermittent, dans les intraduisibles *rubati* de Chopin que même la notation musicale trahit ou du moins n'exprime que relativement! Quel est le virtuose qui oserait affirmer qu'il a deviné Chopin ? Et cependant, depuis qu'Isadora osa, en sa téméraire ferveur, se saisir des mazurkas et polonaises, Chopin connut chez les danseurs une fortune... effrayante. Dans tous les studios où l'on enseigne la danse d'école, Chopin sert d'accompagnement pour l'exercice et de texte pour variations. On bat la mesure sur le dos de Chopin. On l'épelle mesure par mesure comme si les bâtons qui jalonnent les portées répondaient à une réalité, à une unité métrique — et on écartèle ainsi le phrasé inimitable de ses sublimes improvisations jusqu'à les forcer dans des carrures sommaires et symétriques qui n'ont jamais été les siennes. On n'observe plus pour lui que les formules les plus générales de l'écriture ; on l'assassine d'un amour acharné. Et faut-il que je parle de l'abus de Chopin chez les rythmiciennes dont il est sans exception la première victime ?

Miss Allan danse donc quelques pièces de Chopin. Plus exactement, elle les interprète par le geste. Sa technique saltatoire est — je le croyais à peine possible — plus réduite encore que celle de Duncan. Ni sauts, ni course allongée. Point de genoux projetés verticalement ni de ruades :

Saut par une élève de rythmique (Photo Rudolph, Dresde)

et ce n'est pas nous qui lui chercherons querelle pour avoir renoncé à ces écœurants et monotones topos. Son grand corps élancé reste presque toujours ramassé, les genoux rassemblés et tournés en dedans de l'Amazone blessée, les longues et fines jambes nues ne dégageant presque pas ; elle recherche les équilibres statuaires, les variantes du « contraposto » qui font onduler les courbes des hanches. Parfois, la statue vire sur son socle, tourbillonne même comme si ses « déboulés » accélérés pouvaient rattraper la cascade cristalline des passages perlés. Leurre! Car le corps d'une danseuse, instrument complexe au dynamisme limité et aux équilibres laborieux, ne saurait articuler distinctement les triples croches

qui s'égrènent, dans un tempo même modéré, sous les doigts du pianiste. Mais les portements du corps et les mouvements de jambes ne remplissent, je l'ai dit, qu'une fonction effacée et auxiliaire.

Ce sont les bras, souples et entraînés, qui assument toute l'interprétation. Et ceci selon deux modes conjugués : celui du geste oratoire qui raisonne et déclame comme dans un tableau de David, et celui du geste décoratif qui semble retracer dans l'espace le dessin musical, la ligne mélodique de la pièce ainsi commentée. Cette musique du geste, ce « legato » plastique qui fait découler les mouvements des bras les uns des autres par des modulations du coude et du poignet qui tourne avec aisance constituent l'attrait de ce style. Attrait qui cesse d'opérer dès la troisième danse.

Le fait est que pour un art si réduit dans ses moyens d'expression, la sensibilité de Miss Allan se manifeste sincère mais tout en surface. Elle ne nous émeut pas. Mais on est touché de la voir émue...

Le tombeau de Loïe Fuller

Pour clore ce cycle tout empreint de la présence ostensible ou occulte d'Isadora, ne convient-il pas d'évoquer ici l'image, amplifiée par une féerique ambiance, de celle qui, ayant initié la jeune Duncan à la danse plastique, devait, de si près, suivre au tombeau son illustre élève, double deuil, qui signifie la fin de toute une période agitée, mais féconde?

« Au bain terrible des étoffes se pâme, radieuse, froide, la figurante qui illustre maint thème giratoire ou tend une trame loin épanouie, pétales et papillons géants, déferlement, tout d'ordre net et élémentaire. Sa fusion aux nuances véloces muant leur fantasmagorie oxhydrique de crépuscule et de grotte, telles rapidités de passions, délice, deuil, colère : il faut pour les mouvoir, prismatiques, avec violence ou diluées, le vertige d'une âme comme mise à l'air par un artifice. »

Quelle épitaphe pourrait être plus digne du tombeau de Loïe Fuller « modelée dans de la braise ardente », s'extasiait le flamboyant Jean Lorrain, que cette transcription de sa danse serpentine « crayonnée au théâtre » par Stéphane Mallarmé lors de sa mémorable campagne dramatique dans la *Revue Indépendante*? Rien n'atteste mieux que la « chimérique exactitude de cet aperçu » le féerique prestige qu'exerça l'Américaine quand elle révéla à la foule des Folies-Bergère, il y a plus de trente ans, ce genre inédit, où le mouvement était transfiguré par les jeux de la

lumière. Elle tournoyait, éclairée par en bas, de feux changeants, et les baguettes qui allongeaient ses bras donnaient à ses ailes de lin une gigantesque envergure. Les affiches de Chéret glorifiant la Fuller éclaboussaient les murs d'un feu d'artifice de couleurs. Et le « sybillin » Mallarmé, specta-

Waleska Gert
(Ph. Man Ray)

teur désabusé qui allait au théâtre « avec Psyché, mon âme », n'hésita pas à trouver un sens plus pur aux procédés si simples et si ingénieux de la prestidigitatrice anglo-saxonne au nez retroussé et à la blonde crinière. Mais ce dont il faut s'étonner c'est que, la surprise passée, cette magie resta intacte et opérante ; hier encore, elle enchantait aussi bien les délicats que le public des théâtres populaires. De jouer avec le feu, Loïe Fuller se trouva bien.

A l'aide de la juvénile équipe de ses disciples, elle développa à l'infini les ressources de son genre, multiplia l'envol des papillons géants, et, après avoir fait scintiller la lumière sur les paillettes et écailles des cottes

de métal dont elle s'avisa de revêtir ses danseuses, elle sollicita l'ombre en projetant sur l'écran les silhouettes prodigieusement déformées de ses élèves.

Son empire sur l'ombre et la lumière constituait sa véritable conquête ; danseuse et éducatrice, elle inaugurait la vogue de l'improvisation plastique, celle du corps, évoluant en liberté selon le caprice des émotions spontanées, vêtu de la tunique à la grecque ; bref elle préfigurait l'annonce faite par Isadora Duncan. Mais c'est comme Salamandre, génie fantaisiste de la flamme, qu'elle survivra dans la mémoire de deux générations de contemporains qui, l'une après l'autre, furent prises à ses jeux étincelants.

TABLEAU DE LA DANSE MODERNE EN ALLEMAGNE

Rudolph von Laban dans "Don Juan" (Ph. Pecker et Maass, Berlin)

TABLEAU DE LA DANSE MODERNE EN ALLEMAGNE

Gret Palucca (Photo Rudolf)

La pratique et l'enseignement de la danse moderne sont devenus, en Allemagne, une institution nationale. Plus encore : on aspire à en faire une affaire d'Etat. Les écoles ou groupes qui en répandent le culte se chiffrent désormais par centaines. Grâce à la décentralisation de la vie artistique, le mouvement rayonne sur toute l'Europe centrale. Certaines capitales de « pays », telles que Dresde, hébergent plusieurs de ces organisations rivales dont les doctrines s'affrontent. Les effectifs imposants des danseurs de métier, adeptes réguliers de ces chapelles, sont grossis par l'arrière-ban formidable des chœurs de mouvement, composés d'amateurs, ou, comme l'on dit là-bas, de laïcs. Bourgeois, ces orphéons de danse sont recrutés, surtout, parmi la jeunesse studieuse ; prolétariens, ils sont encouragés par les syndicats et les partis ouvriers. Le fameux film de l'Ufa, *Force et Beauté*, nous faisait déjà entrevoir quelle était, en marge de la culture sportive, l'envergure de cet enthousiasme saltatoire. En juin 1928, le congrès des danseurs allemands réuni à Essen, dans la Ruhr, métropole du fer et de la houille, attirait quelque mille délégués et intéressés. Tandis que, pendant cinq journées, se succédaient, sur les plateaux des différents théâtres municipaux, les contingents de cette véritable levée en masse, la consultation entre les chefs d'école tendait à doter cette armée d'un commandement unique. Il importe de remarquer que la corporation des danseurs modernes est divisée. Une partie a adhéré à l'Association existante des danseurs de ballet, l'autre s'est constituée en « communauté » indépendante. Nous allons élucider, tout à l'heure,

Engouement pour la danse moderne

les rivalités personnelles et les divergences d'idées qui ont déterminé cette scission. Apaiser cette discorde, recréer l'unité de la danse allemande moderne afin de donner l'assaut au théâtre lyrique, telle avait été la raison d'être de ce congrès.

École Laban
(Photo Riebicke)

Séparatisme

Or, en dépit de ces querelles de mots, c'est justement une singulière unité d'aspect et de substance qui frappe le spectateur désintéressé dans les manifestations des deux écoles et de leurs filiales. Il trouve à ces frères ennemis un grand air de famille! Ces luttes autour d'un mot d'ordre prennent leur importance de la portée illimitée qui est attribuée, en Allemagne, à la consigne. Au fond, la danse moderne allemande a farouchement conscience de son originalité ethnique. Elle s'isole avec un âpre orgueil du reste de l'univers, et affirme sa nouveauté en récusant toute tradition. Si elle reste ouverte aux appels de l'Orient et à l'influence de la Russie soviétique, elle s'oppose avec intransigeance à l'esthétique occidentale. Gonflée par le sentiment pathétique de sa mission, elle perd aisément la mémoire de ses origines. C'est l'exemple d'Isadora Duncan qui a fait sortir de terre ces bataillons de danseuses aux pieds nus. Et c'est la rythmique de M. Jacques Dalcroze qui a donné une base à leurs recherches.

Je n'ai entendu citer aucun de ces deux noms dans le débat à Essen. La controverse roulait sur les théories de deux adversaires en présence : M. Rudolf von Laban et M^me^ Mary Wigmann, son élève réfractaire, idole chancelante, mais dont le prestige reste immense. Un pareil oubli

Institut Laban (Wide World Ph.)

du passé se laisse sinon justifier, du moins expliquer. Cette enthousiaste ruée vers la danse, l'extension et l'intensité du mouvement sont dus aux convulsions sociales de l'Allemagne d'après-guerre, à son isolement moral, et enfin à son redressement actuel. Suscitée par l'explosion de l'art expressionniste — cette « grande fièvre allemande », comme eût dit Maurice Barrès — la danse nouvelle n'a pas encore traversé sa période d' « inflation sentimentale ». Mais déjà une réaction se dessine en faveur de l'esprit constructif, maîtrisant le chaos de l'instinct déchaîné. Encore Marsyas s'époumone en soufflant dans sa flûte. Mais déjà Apollon accorde sa lyre. C'est le sens de la crise qui a éclaté à Essen. Cependant, les caractères

Congrès d'Essen

essentiels de la danse allemande restent inaltérés par cette évolution. Elle change la face, non le fond des choses. Ces caractères, il nous faut les définir...

Le pays sans danse

Quelques années avant la guerre, M. Oscar A.-H. Schmitz, chroniqueur, poète et penseur allemand, qui a été aussi un grand voyageur, étudiait en une série de volumes les « problèmes sociaux » dans les différents pays de l'Europe. Le titre de chacun de ces ouvrages était une définition. « Le pays de la réalité », telle était la formule qui résumait l'explication de la France, tandis que le livre sur l'Angleterre était intitulé le « Pays sans musique ». Si on voulait appliquer cette méthode d'étiquettes abrégées et frappantes à l'Allemagne au début du siècle, on pourrait la surnommer le « Pays sans danse ». Certes, Stuttgart, Dresde, Berlin, avaient été successivement colonisés par le ballet français et les maîtres italiens. La Barberina régna à Sans-Souci, l'Espagnole Lola Montès faillit renverser le trône des Wittelsbach, la dynastie des Taglioni exerça dans la capitale de la Prusse une dictature chorégraphique prolongée et absolue. Mais, transplanté dans le terroir allemand, cultivé en serre chaude par les théâtres de cour, le ballet — résumant la tradition saltatoire des peuples latins — périclita. A Vienne, comme à Copenhague ou à Saint-Pétersbourg, la danse d'école greffée sur un théâtre en gestation s'acclimata et s'épanouit. Contraire, peut-être, au génie de la race, elle resta stérile en Allemagne.

Ballet déraciné

La dernière étoile de l'Opéra de Berlin, Antonietta dell'Era, fut une Milanaise. Ce qui subsiste, là-bas, du vieux ballet n'est que le grossier simulacre d'un art souverain. A Essen, le ballet de Munich que dirige M. Kroeller nous a, en jouant *Pagodes*, donné l'exemple effarant d'un style abâtardi, d'un métier en pleine décadence, d'une esthétique de spectacle forain. On peut dire, ainsi, qu'Isadora, installant en Allemagne sa première école, que M. Dalcroze, fondant à Hellerau son institut, remuaient un terrain vierge, à peine encombré par les débris de la danse ancienne. On n'avait qu'à déblayer pour faire table rase. Délivrée de ces corps étrangers, l'Allemagne travailla à se créer une danse à son image.

LA DANSE EN ALLEMAGNE

Discipline raisonnée du muscle, la danse d'école est aussi un ensemble de formes fixes. Le corps stylisé s'y exprime en un langage abstrait de volumes et de lignes. La sensibilité du danseur de chez nous est assujettie aux exigences de la beauté formelle. La danse allemande déplace

Mary Wigman dans "La Sorcière" (Ph. Rudolph, Dresde)

l'équilibre du côté de l'expression. C'est l'émotion qui, à son tour, y détermine la forme, spontanée chez les uns, élaborée chez les autres. La vie intérieure s'y manifeste avec excès sous les aspects complémentaires du paroxysme passionné ou de la charge « grotesque ». Toujours, et les querelles de doctrine n'y changent rien, l'expression, qui oscille entre une douloureuse extase et l'acerbe ironie romantique, est corsée à outrance.

L'absence voulue de mesure fait tourner l'exaltation à l'emphase et l'humour à la grimace macabre. Souvent, l'emploi des masques souligne la règle du jeu, tourmenté, cocasse et sinistre à souhait.

La plupart des intermèdes, où s'exerce une imagination si constamment guindée, ressortissent à la mime. Ils impliquent la tension douloureuse de tout l'être. Les yeux du danseur sont écarquillés, ses doigts écartés ; le corps comme tordu par l'épouvante, il se traîne à terre en rampant, trépigne furieusement, choit épuisé. Aux flexions et tractions des membres il imprime une spasmodique violence. Le danseur classique crée, à force de « ballon », par l'élasticité du jarret assoupli et du coude-pied exercé, l'illusion de l'essor impondérable. Il défie la gravitation et nargue l'esprit de pesanteur. L'Allemand moderne danse avec toute sa masse en accentuant pesamment chaque foulée ou appel de la plante nue. Le danseur de ballet recherche la grâce ; l'élève de M^me^ Wigmann cherche l'effet dans la rupture de l'harmonie corporelle, dans la déformation éloquente. Pour ces romantiques, le laid, c'est, une fois de plus, le beau. L'esclave enchaîné, crispé et haletant, les visions et larves du cauchemar, tels sont les thèmes qui les hantent, ou encore le ricanement de la folie, Gwinplaine et Quasimodo ! Les évolutions de la ballerine de chez nous dégagent un charme féminin, un subtil attrait sexuel, distillé et sublimé par la danse. La féminité d'une rythmicienne allemande est comme abolie. Hommasse et décidée, le bassin large, la jambe robuste, elle agit avec force, tout d'une pièce. Souvent cette créature neutre revêt l'uniforme masculin, blouse et pantalon tombant jusqu'aux chevilles, ou bien le maillot du gymnaste laissant libres les cuisses musclées. Ses mouvements lancés ou frappés excluent toute notion d'élégance ou de fragilité.

Rupture de l'harmonie

L'effort n'est pas dissimulé, mais plutôt rendu apparent. La danse libre, qui avait été, à ses débuts, l'interprétation ou la reproduction, par le geste, d'un texte musical, s'émancipe jusqu'à se détacher de toute base sonore. La plupart des danses s'accomplissent, en partie, dans le silence ; certains passages sont scandés par la batterie seule. Le plus souvent, des grands coups de gong à résonance de tocsin ponctuent la saltation du mime ou de l'athlète.

La musique évincée

Le fait est que les procédés de l'entraînement sportif et les méthodes de culture physique sont pour beaucoup dans la formation des danseurs

modernes. Maintes artistes dirigeant des groupes de vierges fortes sont des monitrices diplômées, des gymnasiarques passées chorégraphes. Les exercices de la doctoresse Mensendiek, de Vienne, ont inspiré plus d'un mouvement de danse. L'éducation sportive et l'esprit d'équipe se mani-

Groupe de danse. École de Mary Wigman (Photo Rudolph, Dresde)

festent, par ailleurs, dans la vogue des « danses de groupes », des vastes évolutions d'ensemble, où l'être collectif, l' « homme-masse » du poète Toller, évince la personnalité. Nous passons alors du grossissement morbide de l'individu se démenant seul sur un plateau nu à son asservissement aussi absolu. On voit alors (le groupe Skoronel-Trumpy nous en donna à Essen un exemple) les danseuses imiter par leur alignement rectiligne et l'automatisme glacial de leurs gestes de « robots » le rythme monstrueux des machines. Mais toujours, qu'il s'agisse de l'exubérance hystérique

Style collectif

de certains épanchements ou de l'impassibilité du mouvement mécanique, nous observons la même surenchère, l'extrême dans le parti pris, la conviction sans sourire ni détente. Les jeunes Allemands apportent à ces jeux de théâtre une espèce de fanatisme. Ce que vous prendriez pour un

Danse en masque. Mary Wigman (Photo A. Scherl)

exercice d'assouplissement ou une extravagante plaisanterie, se trouve être l'article de foi d'une mystique. Si nous généralisons ainsi constamment en parlant du « danseur allemand » impersonnel et anonyme, c'est que nous avons été frappé par l'uniformité d'une production débitée en série. Plus ardemment les partisans des doctrines concurrentes se combattent, et plus ils se ressemblent par leurs travers.

Pour mieux discerner ces divergences plus apparentes que réelles, nous avons assidument suivi, à Essen, les spectacles et festivals donnés à cette occasion et où, attestant leur foi par les œuvres, tous les danseurs

d'Allemagne, ou peu s'en faut, se disputaient la palme. Le choc des idées, la lutte des ambitions, les querelles de chapelle, le mélange des genres et des doctrines donnaient à cette interminable contestation, où cent groupes ou danseurs isolés se relayaient sans cesse, un caractère passionné et combatif.

Concours d'étoiles

" Titan ". École de Laban (Photo Rudolph)

La simple énumération des concurrents risquerait de fatiguer le lecteur, sans l'instruire. Heureusement, le Comité s'avisa de résumer le sens de l'épreuve en organisant un gala ou finale, comme aurait dit un sportif, qui réunissait les « as » de la danse allemande moderne, à l'exclusion de M^me^ Mary Wigmann (qui, aspirant à la dictature, dédaignant de se mêler aux mécréants, s'était réservé une séance spéciale).

A ce spectacle, nous vîmes la règle de la danse allemande tant attestée par des exemples frappants que confirmée par des exceptions singulières ou exquises.

M^me^ Greta Palucca, qui ouvre le feu, est bien plus originale que

typique. Il y a, en sa manière d'être, une touche d'exotisme. Les traits de son visage sans beauté, mais plein d'âme, ont une coupe orientale. Le teint gris, sans fard, vêtue d'un méchant maillot de bain « zinzolin », M^me^ Palucca développe, tour à tour, deux thèmes rythmiques, à des

Gret Palucca (Ph. Rudolph, Dresde)

Improvisations de Gret Palucca

allures différentes. Nonchalamment, les bras ballants, détendue et souriante, elle trotte en un mouvement léger d'allegretto. Sa course suit avec aisance le cheminement de la ligne mélodique. Ses pieds tracent sur le sol les entrelacs de chemins sinueux, le torse vire en suivant les mêmes courbes. Le corps est comme abandonné, fondu dans le bain émollient du rythme. Elle reparaît dans une suite de « repos reliés » ; en un tempo très lent, par un mouvement continu, elle passe d'une position à terre à une autre. Rappelée, elle s'arrache brusquement à ce legato de courbes rêveusement coulées, pour se lancer en une improvisation sur un rythme de step également improvisé au piano.

Nous avions déjà goûté la ductilité de son sens rythmique. Dans les « kiks », grands dégagés à la hauteur des yeux, dans les amples ronds de jambes de cet impromptu, nous admirons, à travers le négligent laisser-aller de la danseuse, une technique très sûre : équilibre parfait, jarret

École Trumpy-Skoronel (Photo Robertson, Berlin)

d'acier, demi-pointe mordant les planches. Les élèves de M^me^ Palucca, qui nous furent présentées à un autre récital, dissimulent sous la même tenue négligée et un petit air narquois les mêmes qualités d'ampleur et assurance, la même dextérité rythmique.

Valérie Kratina et l'orthodoxie rythmique

C'est toutefois M^me^ Kratina qui représente l'orthodoxie rythmique, la doctrine de stricte observance. Elle continue à Laxenburg, près de Vienne, l'œuvre de M. Jacques Dalcroze à Hellerau, anéantie par la guerre. Sa tête menue, aux traits délicats, au port hautain, est auréolée d'une chevelure blond argenté : beau type slave.

Mais, au fait, les Allemands de race pure sont rares parmi les grands

chefs de la danse « moderne ». Laban, le théoricien le plus écouté, est Hongrois ; la Wigmann, brune et crépue, au regard noir, aux pommettes saillantes, au teint calciné, n'a rien d'une Gretchen. Vêtue d'un long vêtement drapé, tombant jusqu'à terre, enveloppant les bras, M^me^ Kratina se déplace solennellement en une marche figurée qui agite les plis de cette robe sacerdotale. Dans le *De Profundis*, cérémonie en musique qu'elle exécuta, un autre jour, avec son groupe, nous retrouvâmes le même style noble, mais effacé, des architectures mouvantes formées par les évolutions en mesure de ce chœur harmonieusement drapé.

Furioso

De cette aristocratique retenue nous passons, avec les entrées précipitées de M^lle^ Véra Skoronel, à une agitation turbulente. Blême sous ses cheveux de geai, l'ovale allongé et aiguisé de sa face presque tragique frappe par son étrangeté. Slave ? Sémite ? En tout cas, rien de germanique, sauf l'état d'esprit, celui de la danseuse « expressionniste ». Skoronel s'attaque à une danse avec on ne sait quel acharnement exaspéré. Elle circule par vastes foulées lancées avec véhémence, tourne rageusement sur elle-même, projette avec force un bras au poing crispé, trépigne avec colère, force de toutes les manières sa gracieuse et fragile nature et arrive au poteau fourbue et haletante. L'outrance dans l'expression substituée à un mécanisme assoupli mène la jeune Furie du paroxysme à la prostration...

Les parodies de Kreutzberg et Georgi

M. Edgar Frank s'essaie avec succès dans deux pastiches : une danse slave et une gigue de matelot américain. Ce grand garçon a une élévation naturelle, un élan aisé. Ses bonds sont allongés et portés. Il ne se laisse pas aller à l'imitation directe de la danse populaire ; il ne copie pas, mais transpose avec chaleur et humour. Puis il cède le pas à M. Harold Kreutzberg, au prénom scandinave, qui, suivant Max Reinhardt à New-York, a fondé en Amérique la renommée de la danse allemande. M^lle^ Yvonne Georgi, sa partenaire, danseuse et chorégraphe à Hanovre, est, par sa mère, d'origine française. Les dons de M. Kreutzberg sont grands et manifestes ; on les devine à travers des compositions de danse qui les utilisent mal. Il a le désavantage d'être un artiste de transition. Formé par des danseurs d'expression allemands (« déformé » serait plus exact), contaminé par les tendances « caligaresques », l'hyperbole et la grimace, poésie de charnier et de maison de fous, il ne s'est affranchi

Mary Wigmann dans "Le Sacre" (Photo Rudolph, Dresde)

que tardivement. Il est en train de se libérer par la pratique de la danse d'école. A la barre, pliés et battements servent à l'hygiène de son corps et de son âme. La *Chanson persane*, petit adage pénétré d'une nostalgique langueur, nous montre le couple entrelaçant et dénouant les bras qui étroitement les relient, stylisation de l'étreinte qui se dessine en courbes suaves.

Dans un sketch burlesque sur une suite de Stravinsky, Kreutzberg et Georgi passent de l'imitation narquoise d'une parade de lutteurs à la caricature d'une danse de caractère et à la parodie d'un pas de deux classiques. Chacun de ces « à la manière de » utilise avec esprit des accessoires hétéroclites. Or, le danseur persifle la préciosité de l'ancien ballet avec cette assurance dans l'exécution qui rend l'ironie opérante. Raidie sur la demi-pointe, M^lle^ Georgi, séduisante, par ailleurs, avec ses traits intelligents et mobiles, succombe à la tâche, car ne sachant pas danser le classique, elle reste manifestement inférieure à ce dont elle entend nous faire rire...

Les théories de Rudolph von Laban

Il nous faut, cependant, en venir au différend qui divise ce corps de métier nombreux et fervent et qui oppose M. Laban à M^me^ Wigmann. Le premier, esprit éminemment systématique, orateur adroit et écrivain remarquable, cherche à fonder la danse en raison. Il vient de baser sur l'analyse du mouvement et sa classification une méthode pertinente de notation de la danse par signes. La considérant comme un « art spatial », il en étudie la configuration. Il situe le danseur dans l'espace en le plaçant à l'intérieur d'un icosaëdre, corps géométrique dans les limites duquel le mouvement s'effectue. Il dénombre les plans obliques, les ellipses et spires en lesquels s'inscrit le pas de danse. La danse, en tant qu'œuvre d'art, résulte pour lui d'un travail de composition. Mûrie dans le cerveau du chorégraphe, imposée par sa volonté à un personnel rompu à ses méthodes, l'œuvre réalise un dessein préconçu. C'est, en somme, l'attitude classique, mais appliquée à une technique encore en enfance. Laban préconise la règle et condamne l'anarchie. Mais le vocabulaire de son art est pauvre, sa syntaxe rudimentaire, son mécanisme indigent. Je

n'ai pas vu ses grandes pantomimes mesurées, telles que *Don Juan*, ni la reconstitution, à Hambourg, de l'*Agamemnon* de Noverre qu'il avait dirigée. A Essen, la suite bouffonne des *Clowns verts* nous le montra abondant dans le sens de la parodie. Ce scherzo relève d'un esprit

Suite bouffonne

Kreutzberg (Phot. Robertson, Berlin)

d'observation vif, mais assez trivial. La gesticulation abusive, la mimique outrancière, des velléités d'acrobatie y priment la préoccupation plastique. La danse est absente de cette pantomime. Ce petit jeu plaisant n'est pas à l'échelle des théories de Laban qui aspirent à la grandeur.

Avec force grimaces et contorsions, on imite une scène de cinéma « au ralenti » ou le truc de « l'homme qui ne fait rien » , emprunté au cirque. Seul, le dernier morceau, où les huit mimes prennent des masques identiques pour exécuter chacun des gestes différents, tels des maniaques rassemblés dans le préau d'un asile, semble résoudre un problème formel : celui de conférer une unité à un ensemble de mouvements simultanés, mais hétéroclites et divergents. Toutefois la traduction de l'émotion par la gesticulation et les jeux de physionomie n'en reste pas moins le caractère prédominant de toutes ces tentatives.

On n'a qu'à considérer la manière si instructive dont le groupe Wulf, de Bâle, met en scène *Parade* de Cocteau et Satie. Il en tamise l'excentrique

extravagance et escamote le ballet en faveur d'un tableau de mœurs foraines observé avec un humour attendri légèrement mélancolique. Comme il y a du café sans caféine, c'est là un ballet sans la danse...

Une réaction cependant se dessine, beaucoup plus nette que dans

Groupe de danse de l'École Folkwang à Essen (Photo Robertson, Berlin)

l'art hybride de M. Laban qui tend vers la forme sévère et retombe dans l'anecdote.

Le Bauhaus

Avec la même intransigeance, cette école va à l'extrême opposé. A l'explosion tumultueuse de la vie intérieure, elle fait succéder l'application du procédé pur, la « rationalisation » la plus frigide des ressources du théâtre. Les interventions (à l'une des matinées d'Essen) de la *Bauhausbühne* de Dessau, en Prusse, dirigée par M. Oscar Schlemmer, marquent une offensive du « pragmatisme nouveau » contre l'expressionisme.

Ce n'est pas là un théâtre au sens propre du mot, mais un labora-

toire, une scène d'expériences et d'application, où l'on étudie, avec un détachement complet, les éléments techniques dont dépend l'art théâtral. Cette scène n'est que l'annexe d'un institut d'architecture qui « rénove le décor de la vie selon l'esprit nouveau ». Aussi l'homme y est-il volontiers sacrifié à l'objet. Rationalisme

Georgi et Kreutzberg dans une Suite de Stravinsky (Ph. Robertson, Berlin)

Le morceau d'un certain « ballet de bois » qu'on vous a fait voir, atteste cette tendance. Une multitude de minces planchettes se trouve fixée aux coudes, aux poignets, à la taille de la danseuse, M^lle^ Kreibig (qui est un « sujet » classique), entièrement gainée d'un maillot noir de façon à rester invisible dans la pénombre du plateau. Les planchettes ainsi maniées par l'artiste forment, dans l'espace, des constructions changeantes, des châteaux d'allumettes géantes. On songe au fameux ballet des petits pains dans *La ruée vers l'or* de Charlot !

Une deuxième danse est, de même, une suite d'exercices surprenants avec des accessoires qui tient des artifices du jongleur et de l'illusionniste, comme aussi des « souplesses » de l'acrobate. La tête de la danseuse étant rendue invisible comme le reste par un capuchon noir, elle jongle avec

Mary Wigman dans " Vision " (Ph. Ch. Rudolph)

une tête de rechange, tantôt la portant sous le bras, comme saint Denis, tantôt lui faisant prendre les positions les plus imprévues, cependant que la plante de son pied, blanchie à la craie, décrit dans l'air des paraboles fantasques. Toute velléité sentimentale est exclue de cette prestidigitation animée par un humour ironique et précis.

Jongleries

Cet humour reste assez spécieux. Dans une scène à trois personnages, M. Schlemmer se bat les flancs pour nous étonner. Affublés de plastrons capitonnés de salle d'armes, coiffés de boules de métal, tels des scaphandriers, les artistes font des tours avec les tables et les sièges dont est meublée la scène, tout en émettant parfois des ronchonnements et des borborygmes

inarticulés. On est amusé, d'abord, mais déçu ensuite, par l'absolue gratuité de ces délassements laborieusement controuvés.

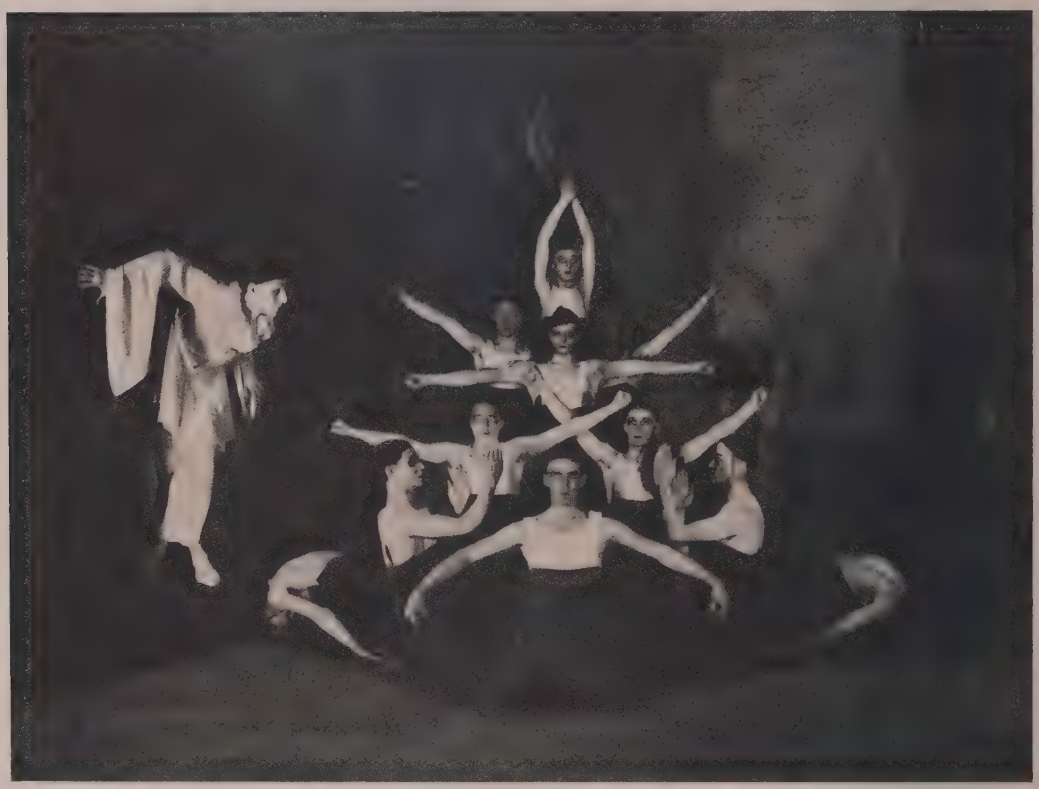
Si, en tant que théoricien, M. von Laban représente l'esprit d'abstraction, M^me^ Wigmann, placée au pôle opposé de l'esthétique allemande,

Tableau de " La Nuit " de R. Laban (Ph. R. Hatzold)

prône l'intuition créatrice. Laban, le pédagogue, cherche à convaincre par le raisonnement ; Wigmann, la démagogue, à fasciner en faisant appel à l'instinct. Laban voit dans l'emploi de danseur un artisanat menant à la maîtrise ; Wigmann, une vocation le destinant à un sacerdoce. Cette brune hautaine, aux traits durs, vaticine comme une Pythie, fonce comme une amazone, tourne comme un derviche. Elle exerce sur ses fidèles et sur la foule dans la salle un ascendant nerveux. Selon elle, les formes de l'action de danse doivent surgir de l'inspiration collective du groupe. Chaque exécutante collabore à l'œuvre commune. M^me^ Wigmann

La mystique de Mary Wigmann

prétend ne rien enseigner. Elle incite plutôt chaque élève à créer par elle-même. Elle provoque chez elle un état de grâce. Prêtresse du culte, elle ne fait que capter ce jet de l'inspiration spontanée. Chaque impulsion, pour être valable, doit venir du cœur, des entrailles, des tréfonds de l'être ébranlé



" Le dernier Pierrot ", ballet de M. Terpis, Opéra de Berlin (Ph. Robertson, Berlin)

par le délire sacré. M^me^ Wigmann initie ses ouailles à ce « mystère laïc ». Si telle est la doctrine de son école, le spectacle, par elle présenté à Essen, a paru réglé avec la plus tyrannique minutie par cette virago autoritaire.

" Le Sacre " mystère laïc

Cette grande composition, intitulée *Le Sacre* (Die Feier), déroule devant nous les cérémonies d'un culte s'adressant à un dieu inconnu. Elle s'ouvre par un cortège solennellement compassé, marche figurée qui évoque les fastes de l'Orient légendaire. Les hiérodules défilent, rompent ou serrent les rangs en cadence. Toutes ont le regard fixe et les traits figés de la

somnambule. Les entrées ou « monotonies » se succèdent aux sons du gong ou rythmées par le martellement des xylophones. M^me^ Wigmann intervient à plusieurs reprises. Aux torsions des bras et du tronc, aux flexions des genoux écartés qui bombent le vêtement qui les drape, à

École de Mary Wigmann dans le " Sacre " (Photo Rudolph, Dresde)

la batterie des pieds qui marquent la mesure, la protagoniste communique une frénétique véhémence, une rageuse obstination, une mauvaise ivresse.

Les entrées de cette hérésiarque tantôt tournant indéfiniment sur place, les bras ouverts, frappant les planches de la plante à chaque révolution, à la manière des derviches, tantôt roulant les épaules, avec les bras pris dans son vêtement, ou faisant saillir la hanche et travailler l'abdomen, sont de grossiers simulacres des rites orientaux, mais animés par une énergie nerveuse qui confine à la transe hystérique.

Frénésie et hyperbole

A certains moments, deux danseuses se font face, trépignant furieusement sur les pointes des pieds, prêtes, dirait-on, à se crêper le chignon de leurs doigts tordus comme des griffes. On croirait voir deux chats faméliques se soufflant la rage dans les yeux. Le tout tient du tam-tam des sauvages repris à son compte par la barbarie civilisée.

L'opinion germanique a été quasi unanime à célébrer le *Sacre*, action liturgique, funèbre et triomphale de celle qu'avec fierté elle appelle « notre Wigmann». Nous avions trouvé cette cérémonie laïque insupportablement fastidieuse, pourrie d'orgueil intellectuel, viciée dans son humanité par la boursouflure du sentiment. C'est un véritable art de mégalomane, grandiloquent et indigent.

En insistant avec une brutale affectation sur les moyens d'expression les plus pauvres, M^me^ Wigmann atteint à un semblant de richesse. Elle compense la pénurie du mouvement dont le mécanisme est limité à l'extrême par une intensité poussée jusqu'à l'exagération. Elle se suggestionne elle-même et hypnotise les spectateurs à la manière des fakirs ou féticheurs par le fluide qu'elle dégage. Convulsée et farouche, obsédée et obsédante, cette grande femme basanée, au facies de Mongole, fait triompher une dernière fois, peut-être, l'expression même de la barbarie chorégraphique.

Tant que de pareilles conceptions prévaudront qui remplacent par l'outrance dans l'expression « l'acte pur des métamorphoses », un langage corporel ne pourra se constituer qui soit capable d'interpréter les choses de l'esprit. Tant que l'élite allemande se délectera à un aussi trouble artifice, il ne pourra pas y avoir de danse théâtrale en Allemagne...

Mais, cependant que la retentissante querelle des deux écoles occupe l'opinion, les élèves, troublés et déçus, désertent leurs maîtres et cherchent à voler de leurs propres ailes. Ils restaurent le respect du métier et cherchent à renouer avec les traditions du genre. C'est ainsi que le lendemain même du *Sacre*, l'Opéra municipal d'Essen nous convia à un spectacle qui, acclamé par l'assistance, justifie les plus grands espoirs, malgré la conjuration du silence qui se fit là-bas, autour de cette représentation.

Deux œuvres françaises figuraient au programme, réglées par un

tout jeune chorégraphe, M. Jens Keith, tout récemment affranchi de la tutelle de M. Laban, *Horace victorieux*, d'Arthur Honnegger, et *Salade*, de M. Darius Milhaud. L'ouverture de M. Honnegger contenant un scénario en puissance, elle se laisse aisément « découper » en ballet héroïque et martial. Cette « pyrrhique » figurée, supportée par les fanfares et les grands éclats d'harmonie de la partition, oscille forcément entre les jeux de la palestre, la pantomime et la danse.

« Horace victorieux »

Action de danse

Mais c'est la saltation qui l'emporte. Le combat entre les six athlètes, les réactions du corps de ballet réparti en deux armées, sont interprétés en dehors de tout réalisme par des gestes stylisés, symboliques et des mouvements de danse symétriques ou contrastés. Ils n'usent d'aucun accessoire, ni d'aucune arme, car c'est au figuré qu'ils luttent. L'ordre chorégraphique se superpose au tumulte guerrier. Aux imprécations de Camille près, c'est là un ballet masculin, avec, en tête de la distribution, Keith lui-même et le très intéressant Stammer.

C'est un avantage ; car, si les danseuses allemandes sont trop souvent hommasses et robustes, sans charme ni mystère, les jeunes hommes sont admirablement « balancés », vigoureux mais déliés. Pour rendre sur un plateau relativement limité et très encombré les péripities du combat, il a fallu renoncer à la fuite d'Horace ; on le fait escalader un grand praticable d'où il tient tête aux assaillants.

Le poète Marie-Joseph Chénier s'indignait jadis de ce que dans les *Horaces* du grand Noverre qui mit Corneille en pantomime :

> Du sort d'Albe et de Rome un entrechat décide.

C'est à la louange de Keith que nous citons ce vers. Car son ballet est ce qu'il doit être : une action simulée par la danse. Mais ce n'est que dans *Salade* de Milhaud, ouvrage léger, bouillonnant de verve méridionale qui ne redoute pas de paraître vulgaire, que le chorégraphe donne libre cours à une fantaisie enjouée et piquante. Nous avions vu *Salade* réglée par Massine, pour les « Soirées de Paris », du comte de Beaumont, dans le style de la « Commedia dell' Arte », mais avec une insistance morne dans le martèlement du rythme. A Essen, une exubérante gaieté, une « bougeotte » bouffonne fait cascader l'action. Enlèvements, sérénades,

« Salade »

pères dupés, matamores rossés, imbroglios et lazzi, tous les jeux de scènes traditionnels sont entraînés dans cette ronde continuelle.

Certes, le mécanisme de ces élèves de M. Laban est tout à fait rudimentaire ; tourner en l'air ou « battre » sont autant de ressources qui

Mary Wigmann (Ph. Ch. Rudolph)

leur font encore défaut. Mais, par la logique des choses, ils tendent nécessairement vers la danse d'école et son dynamisme abstrait. Ils en adoptent les formes sans pouvoir encore briller dans les ornements. Bien qu'incomplet et sommaire quant à l'exécution, ce qu'ils dansent est juste et vivant dans le dessin général. Keith enlève avec toute l'allégresse de la danse retrouvée sa cabriole quand il faut une cabriole. S'il avait su la battre ou la doubler, sa danse, bien inventée dans l'essentiel, s'en serait trouvée étoffée et précisée. Cette même justesse et mesure, cette faculté de glisser sans appuyer, on peut l'observer chez les élèves débutantes du Conservatoire d'Essen que leur professeur, M. Joos, présenta à une autre séance, en une mascarade burlesque pleine d'animation et dénuée d'emphase. Au risque de n'être ni des mystagogues ni des possédées, ces jeunes personnes sont en passe de devenir tout bonnement des danseuses!

Tendances classiques

Ce qu'il y a de caractéristique dans la mise en scène de *Salade*, c'est qu'elle est calquée sur le Théâtre Kamerny de Moscou. Décors et costumes, échelles, mâts et plans déclives, imitent, de toute évidence, *Giroflé-Girofla* réglé par Taïroff. L'idée même de remplacer le Capitano, tranche-montagne italien, par un commodore yankee grimé en Oncle Sam, est dans l'esprit du théâtre russe.

Influences moscovites

Le cycle d'Essen nous fournit d'autres exemples encore d'un salutaire revirement fait pour guider la danse allemande hors de l'impasse. L'Opéra d'Etat de Berlin y présenta un ballet qui cherche un moyen-terme entre les formes traditionnelles du théâtre de danse et les sources

Groupe de danse Wulff de Zurich dans " Parade " de Jean Cocteau, musique d'Erik Satie (Photo Robertson, Berlin)

d'inspiration nouvelles. C'est M. Max Therpis, architecte converti à la danse, initié par M^me^ Wigmann et ayant fait de la technique d'école un apprentissage tardif, qui a imaginé le sujet et réglé les danses du *Dernier Pierrot*. Ce blafard et nostalgique rêveur est entraîné par un diabolique inconnu dans l'aride désert de la cité moderne. Il bute contre une colonne d'ouvriers, les rudes parias de *Métropolis*, qui exécutent avec une sombre ardeur des exercices d'ensemble imitant les différents aspects du machinisme industriel, la rotation des rouleaux et des roues géantes, le va-et-vient des pistons.

Le dernier " Pierrot "

Ici encore, l'influence de Moscou se fait sentir, celle particulièrement de la compagnie des « Blouses bleues » qui dansent en transposant les gestes « professionnels » et les rythmes automatiques du travail. Pierrot s'échappe, mais pour tomber dans l'orgie contemporaine, parmi les cyniques voluptés du jazz et les contorsions de la luxure mise à nu. Une parodie échevelée et cocassement « chahutée » du step américain le met, une fois de plus, en déroute, et il s'évade vers Colombine délaissée pour exhaler, au clair de lune, son chant du cygne — sous forme de variation classique. Cette allégorie, qui parfois languit, est conçue avec à-propos et développée

Un symbole

avec finesse. M. Therpis, mime intelligent, danse avec mollesse et un métier plein de lacunes cette variation d'un caractère plutôt féminin. Mais son élégie est une continuelle aspiration au grand style classique. Réconfortants indices d'un imminent crépuscule des idoles! Une période paraît sur le point de s'ouvrir en Allemagne, où la « danse moderne », enrichie par l'expérience, assagie par les échecs, se confondra à nouveau avec la *danse de toujours*, telle que la conçoit et la cultive la civilisation occidentale.

Mlle Mathilde Burh (Photo X)

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Avant-propos XI

Le cycle russe :

Grandeur et décadence des " Ballets Russes " 3
Stravinsky et la danse théâtrale 75
Boris Romanoff et les " Ballets Romantiques " 91
Quatre étoiles 99
Anna Pavlova et la Légende du Cygne 115

Isadora Duncan :

" In Memoriam " 143
L'apogée 153

L'esprit de la danse classique et le ballet d'opéra :

Le principe de la danse d'école 165
La danse à l'Opéra :

I. Les œuvres 189
II. Deux figures de danseuses 215

Argentina et le génie de la danse espagnole 229

Le cycle exotique :

La danse et l'exotisme 259
Steps nègres 271
" Orientales " 281

La danse au Music-Hall :

I. Variétés 315
II. Girls 349
III. L'adage acrobatique 371

Tendances et tentatives :

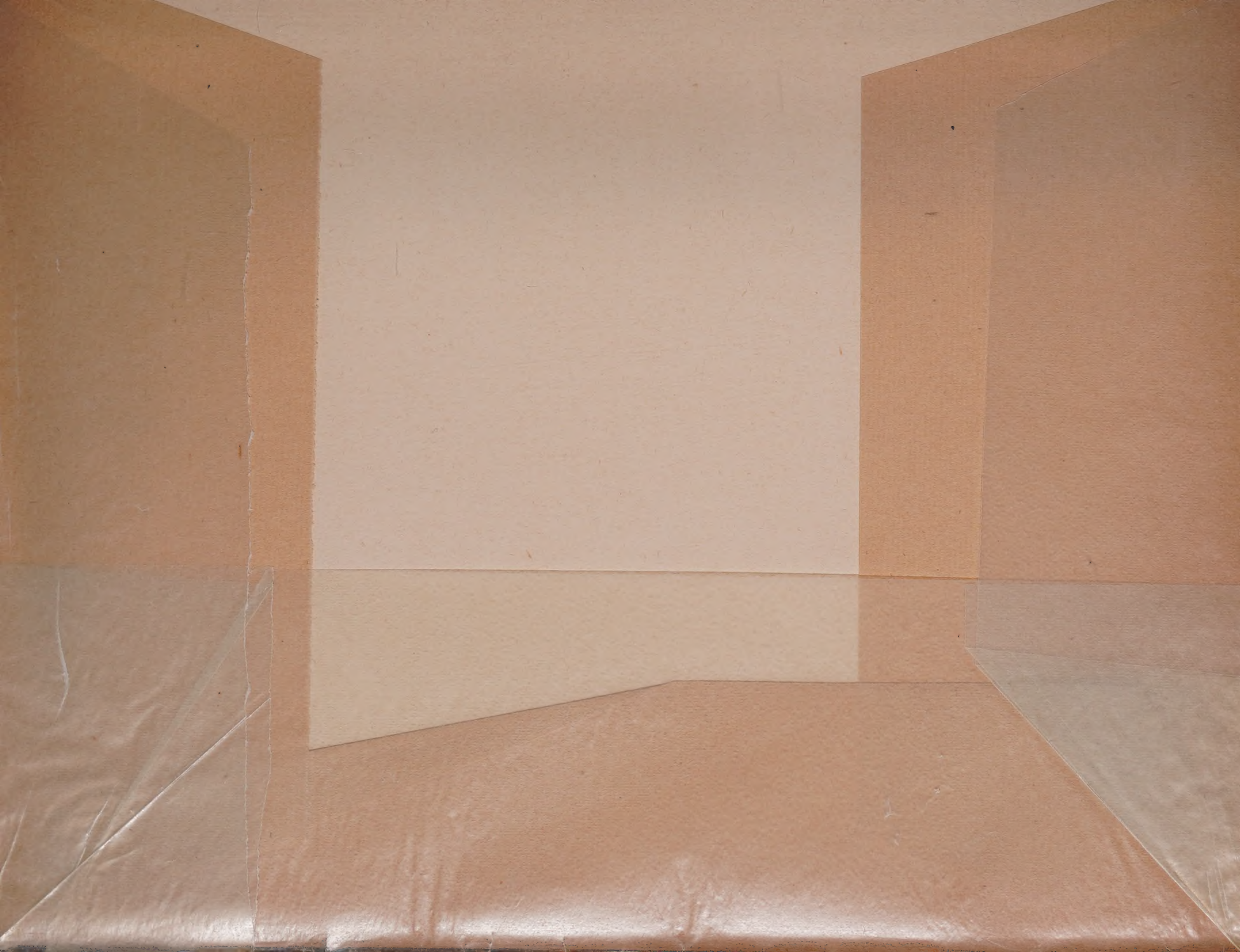
Les " Ballets Suédois " 389
Les " Soirées de Paris " 408
De Varsovie à Paris par Copenhague 419
Les Sakharoff. — Le genre viennois 425

La danse rythmique :

La danse théâtrale et l'utopie rythmique. 437
La rythmique au concert 463

Tableau de la danse moderne en Allemagne 489

TABLE DES HORS-TEXTE

		ENCARTÉS ENTRE LES PAGES
Pl. 1.	— Groupe de *Jack in the Box* aux « Ballets Russes » . . .	18-19
Pl. 2.	Groupe de *La Chatte* aux « Ballets Russes »	34-35
Pl. 3.	— Véra Tréfilova.	48-49
Pl. 4.	— Anna Pavlova	114-115
Pl. 5.	Isadora Duncan dansant au Théâtre de Dionysos. .	146-147
Pl. 6.	— Janine Klotza	178-179
Pl. 7.	— Lucienne Lamballe, de l'Opéra	210-211
Pl. 8.	— La Argentina	226-227
Pl. 9.	— Vicente Escudero	242-243
Pl. 10.	— Joséphine Baker	259-260
Pl. 11.	— Djemil-Anik	306-307
Pl. 12.	— Smirnova et Tripolitoff.	322-323
Pl. 13.	— Georgia Graves	346-347
Pl. 14.	— Miss Florence	362-363
Pl. 15.	— Scène du *Marchand d'Oiseaux* aux « Ballets Suédois ». .	402-403
Pl. 16.	— Danse rythmique en plein air aux Etats-Unis. . . .	442-443

Imprimé en Belgique